A. VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

XI.

ARCHITETTURA DEL CINQUECENTO

PARTE III.

CON 916 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1940-XVIII

INDICE

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure, gli altri le pagine di testo

INDICE DEGLI ARTISTI

ARCHITETTURA
DEL CINQUECENTO

VOL. XI - PARTE III

I.

1. GIOVAN MARIA FALCONETTO E ALVISE CORNARO - 2. ANDREA MORONI
3. ANDREA DA VALLE - 4. GIAN GIORGIO TRISSINO

1.

GIOVAN MARIA FALCONETTO E ALVISE CORNARO

Notizie sul Falconetto

1468 — Nasce in Verona Giovan Maria Falconetto, che, in un'anagrafe del 1492, dichiarò di avere 24 anni (Simeoni). Errano il Temanza e il Brandolese, che lo vogliono nato nel 1460.

1502, 19 agosto — Giovan Maria presenta una supplica per restaurare una propria casa nella contrada di Beverara e per farvi uno studio (Simeoni).

1503 — Lavora ai freschi del Duomo di Verona (Thieme-Becker). Dopo quest'opera, il Vasari ne pone la dimora a Roma, dove, a suo dire, si sarebbe trattenuto dodici anni, misurando rovine e disegnandole « come fussero intere, e le rappresentò in disegno, dalle parti e dalle membra cavando la verità e l'integrità di tutto il resto del corpo di quelli edifizi con sì fatte misure e proporzioni, che non potette errare in parte alcuna ». Tale soggiorno romano, però, se avvenne in quegli anni, non potè essere così lungo, perchè, dopo quattro anni, ritroviamo il Falconetto nel Veneto.

1507-1508 — È a Trento, ove dipinge gli sportelli d'altare del Duomo (Thieme-Becker).

1509-1516 — Lavora, in questo periodo, agli affreschi di San Giorgetto a Venezia (Lovarini).

1514-1517 — È di nuovo a Verona, ove si trova indicato nei registri delle tasse del quartiere di Beverara (Thieme-Becker).

1517 — Gli Imperiali lasciano Verona, che ritorna sotto la signoria di Venezia. Il Falconetto, fautore dell'Imperatore, è costretto ad allontanarsi dalla patria (TEMANZA).

1521, 18 maggio — Una notizia dell'Archivio comunale di Cremona attesta che l'artista si trovava in patria (THIEME-BECKER). Circa questo anno, andò a Padova, dov'ebbe la protezione del Bembo e di Luigi Cornaro, autore de « La Vita sobria ». Quest'ultimo si fece suo mecenate, e l'ospitò nella propria casa, dove, secondo il Vasari, egli restò per ventun anno, « che tanto fu », scrive il biografo aretino, « il rimanente della vita di Giovan Maria ». Ma neppur questa notizia è attendibile, se l'artista morì ai primi del 1535, come dice lo stesso Vasari, avrebbe dovuto stabilirsi a Padova nel 1514, mentre sappiamo già che fino al 1517 dimorò in Verona, e dopo — lo dice proprio il Vasari — andò a Trento, e « vi si trattenne dipingendo alcune cose per certo tempo ».

1524 — Gio. Maria Falconetto edifica per Alvise Cornaro la loggia nel cortile della casa del suo mecenate presso al Santo.

1528 — Erige la porta San Giovanni in Padova, recante quest'iscrizione: JOAN. M. FALCONETVS VERONENSIS ARCHITECTVS F.

1530 — Costruisce la porta Savonarola: JOAN. MA. FALCONETVS VERONENSIS ARCHITETVS (sic) F.

1532 — Sua è la porta dorica del Palazzo del Capitanio, che, secondo il Temanza, non è firmata dall'architetto, mentre il Brandolese vi lesse: JOAN. MA. FALCONETVS VERONENSIS ARCHITECTVS.

1533, 28 gennaio — Nei libri d'archivio della chiesa del Santo, è ricordato con questa data un accordo con Giovan Maria Falconetto « per fare e coprire la cappella di Sant'Antonio a fare il volto di stucco da un capo all'altro e similmente per adornarle davanti in prospettiva secondo il disegno ». Questa notizia è ricordata dal Temanza, che lesse erroneamente la data del 1553, e dovette quindi spostare considerevolmente la data di morte del Falconetto.

1534 — Ha finito di decorar le vôlte della cappella maggiore del Santo a Padova.

1535, 8 gennaio — Muore Giovan Maria Falconetto, lasciando due figli, Ottaviano e Provolo, abili nel lavorare di stucco, e il genero, Bartolomeo Ridolfi, che, a detta del Palladio, fu insuperabile in quest'arte decorativa. La data di morte è spostata dal Temanza al 1560. Lo spostamento portò quest'autore ad attribuire al Falconetto la grande casa colonica a Campagna Lupia, presso Dolo, con un portico di diciassette

arcate alla rustica; e, del resto, in tutte le ville edificate da Alvise Cornaro, si volle vedere l'opera del suo amico Falconetto (cfr. EMILIO LOVARINI).

1535, 8 gennaio — Data dell'inventario dei beni mobili del « quondam Ser Joannis Mariae Falconeti, ... existentia in domo magnifici domini Aloysii Cornarii ».

1535, 9 gennaio — Jeronimo Pelizon, fattore del Cornaro, consegna ai figli del Falconetto, Provolo e Ottaviano, « bona, extrema die inventariata, ac denarios ». [1]

* * *

Il Vasari ebbe scarse notizie del Falconetto, e lo rappresentò come pittore « non di molta reputazione », che, sentendo la sua pochezza nella pittura, si dette allo studio dell'architettura, prima a Verona, sua patria, poi, per dodici anni, a Roma e nei dintorni, ritraendo « quanto era di bello e buono in tutta la campagna infino nel regno di Napoli, nel ducato di Spoleto, et in altri luoghi ». Così il Vasari gli fece convenzionalmente percorrere l'itinerario degli scavatori e dei ricercatori, tradizionale, consueto, al principio del Cinquecento, a quanti si occupavano sul serio d'architettura: studiare le piante di antichi edifici, e ritrovarne le misure, ed esaminarne le forme di cornici, di capitelli dei differenti ordini. Che però il Falconetto occupasse dodici anni a Roma, se la rendesse familiare, e tornasse in patria « ricchissimo di tutti i tesori dell'arte antica », non si può credere esaminando i regesti del pittore a noi noti. Invece di dodici anni, vi rimase, forse, poco tempo, quattro anni al massimo, e all'architettura non si dedicò se non tardi.

[1] Bibliografia su Gio. Maria Falconetto: MAFFEI S., *Verona illustrata*, 1732; TEMANZA, *Vite dei più celebri architettori e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia, 1778, 139-40; BRANDOLESE, *Guida di Padova*, 1780; GAMBA B., *Discorso delle lodi di Luigi Cornaro, patrizio veneto, come mecenate delle belle arti*, Venezia, 1817; VASARI, *Le vite*, ed. Milanesi, Firenze, V, 1880, p. 321; FABRICZY CORNEL VON, *Die Gartenhauser des Palazzo Giustiniani zu Padua*, in *Zeitschrift für bild. Kunst.*, XXIII, 1888; LOVARINI EMILIO, *Le ville edificate da Alvise Cornaro*, in *L'Arte*, 1899, pp. 191-212; GEROLA, *La genealogia dei Falconetti*, in *Madonna Verona*, III, 1909; SIMEONI, *Una supplica del pittore veronese Giovan Maria Falconetto*, in *Arte e Storia*, 1912; TURA G., *A proposito delle patere in Porta Aurea*, in *Felix Ravenna*, ivi, 1914, disp. 15; LOVARINI E., *L'eredità di Giovan Maria Falconetto*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, N. S., I, 1925; VENTURI A., *Edifici di un umanista a Padova*, ne *L'Arte*, 1930, fasc. III, pp. 263-274; FIOCCO, *Le architetture di Giovan Maria Falconetto*, in *Dedalo*, ottobre 1931, Milano-Roma.

Sino al 1524, e quindi sino a cinquantasei anni, non troviamo una sua opera architettonica, tanto da dover mettere in quarantena la novella di Giorgio Vasari circa il modo di vivere in Roma del Falconetto, che, «essendo povero», per «due o tre giorni della settimana aiutava a qualcheduno lavorare di pittura, e di quel guadagno, essendo allora i maestri ben pagati, e buon vivere, vivea gli altri giorni della settimana attendendo ai suoi studi d'architettura». Dopo tanto fervore, dopo aver ritratto tutte le romane anticaglie e ricostruitele «come fussero intere», e rappresentate «in disegno, dalle parti e dalle membra, cavando in verità, e l'integrità di tutto il resto del corpo di quegli edifizi con sì fatte misure e proporzioni, che non potette errare in parte alcuna», nulla ci rimane dell'arte architettonica di lui, profondo conoscitore, disegnatore perfetto; e il Vasari tentò spiegare la mancanza dei suoi saggi, dicendo che non ebbe occasione «di esercitare l'architettura, essendo la patria in travaglio per mutazione di Stato». Ma nel 1517 soltanto gl'Imperiali lasciaron Verona, che tornò sotto la signoria veneziana; e Falconetto, che sino a quell'anno aveva dipinto nella sua città, se ne allontanò perchè partitante dell'Imperatore. Gli archivi non serbano più notizie delle pene decretate da Venezia contro il Veronese nemico, che se ne stette per quattro anni a Trento o nelle terre imperiali. E, tornato a Verona, fu probabilmente salvo per la protezione del Bembo e di Alvise Cornaro, che l'ospitò a Padova nella propria casa, per ventun anno, scrive il Vasari, e invece, come la cronologia ne insegna, per soli tredici anni; e il mecenate «gentiluomo veneziano d'alto spirito e d'animo veramente regio», come lo rappresenta il Vasari, non si peritò di mettere a carico dei figli di Falconetto le ultime spesette di medicine per l'infermo e la spesa per i funerali. È da credere sempre più che nella casa di Alvise il Falconetto trovasse solo asilo, come doveva essergli prescritto dalla repubblica veneziana, fuor di Verona.

Il Vasari, continuando il suo assunto di magnificare il Falconetto particolarmente per l'arte architettonica, lo fa incontrare a Padova con Alvise Cornaro, che si dilettava «delle cose d'architettura, la cognizione della quale è degna di qualunque gran principe, ed avendo perciò vedute le cose di Vitruvio, di Leon Battista Alberti e d'altri che hanno scritto in questa professione, e volendo mettere le

cose che aveva imparato in pratica, veduti i disegni di Falconetto, e con quanto fondamento parlava di queste cose, e chiariva tutte le difficoltà, che possono nascere nella varietà degli ordini dell'architettura, s'innamorò di lui per sì fatta maniera, che, tiratoselo in casa, se lo tenne onoratamente ». Certo è che il Falconetto, tardi, e forse esigliato a Padova, cominciò, sotto l'egida di Alvise Cornaro, a pensare all'architettura. E dal 1521 al 1524 corre un nuovo periodo di preparazione a quest'arte.

Messer Alvise, secondo il Vasari, desiderò vedere le anticaglie di Roma col Falconetto, che gli mostrò minutamente ogni cosa. Tornati a Padova, il pittore, col suo « disegno e modello », fece « la bellissima ed ornatissima loggia che è in casa Cornara vicino al Santo, per far poi il palazzo secondo il modello fatto da messer Luigi stesso ». Dunque, a cinquantasei anni il Falconetto cominciò a lavorare d'architettura, stando in compagnia di Alvise Cornaro, che compose di sua mano il modello del proprio palazzo. I due lavoravano di conserva, e il pittore si sentiva rafforzato dagli studi del gentiluomo, che andava ogni anno, come egli stesso narra, a visitare gli amici delle città vicine, a conversare « con architetti, pittori, scultori, musici e agricoltori ». E diceva: veggio le opere loro, e sempre imparo cose che mi è grato sapere. Vedo i palazzi, i giardini, le anticaglie e, con queste, le piazze, le chiese, le fortezze, non lasciando addietro cosa onde si possa prendere piacere a imparare ». Il gentiluomo veneziano Alvise Cornaro, scrive il Lovarini, suo moderno illustratore, « meriterebbe maggior fama per il grande ed utile amore che portò alle arti e soprattutto all'architettura. Si dilettava, al dire del Serlio, di tutte le arti nobili et virtù singolari; et massime dell'architettura. In questa, egli si acquistò, per vero dire, titoli imperituri di benemerenza, che già i suoi contemporanei rilevarono sugli altri, come fece Ortensio Lando, che, volendolo lodare, premise alle altre lodi questa di gran fabbricatore. Egli si era fatto dell'architettura un culto appassionato, ardente, fino a diventare amico e compagno e cooperatore agli artisti che proteggeva. Studiava Vitruvio, Leon Battista Alberti e altri scrittori, visitava i monumenti antichi e moderni, ritrovava, secondo attesta il Palladio, due modi di scale, e componeva intorno l'architettura un'opera che un suo parente, con lettera del 27 gennaio 1554, insisteva perchè facesse conoscere, ma che non fu

mai conosciuta ». Forse il « trattato d'architettura » è quello che il vegliardo scriveva « per sollazzo » a novantacinque anni. Si ritrova in due edizioni, nell'Ambrosiana, e in esse la forma è molto succinta, scarsa l'esemplificazione: nella prima, fra gli autori son citati Vitruvio e l'Alberti, e si ricorda il Pantheon di Roma; nella seconda si ricordano il coro di San Giorgio Maggiore a Venezia e la cappella dell'Arca in Sant'Antonio di Padova.

Nell'Ambrosiana è pure un codice (R. 124 sup.) contenente una relazione critica con sue proprie proposte, per la fabbrica del duomo di Padova, e vi si allude a un modello. L'umanista, accennando alla cappella dell'Arca nel Santo di Padova, ove lavorò il Falconetto, e alla fabbrica del duomo padovano, ove s'affaticò Andrea da Valle, suo aiuto nella costruzione della villa di Luvigliano, ci dice come fosse presente ai casi della vita edilizia padovana. E l'umanista stesso impresse particolarmente i suoi ricordi classici nell'Odéon Cornaro, in quella palazzina con la eccezionale porta absidata, quale si vede nella porta maggiore e in due minori, ad esempio, in un antico rilievo del museo romano nelle Terme: l'archeologo guida l'architetto della Rinascita. Più tardi, quando non era più il Falconetto, nella porta d'accesso al palazzo Cornaro (ora Benvenuti d'Este), là dov'era il teatro in cui recitava il Ruzzante, ricordò e richiamò l'arco di Giano Quadrifronte in Roma. Dobbiamo pensare quindi che le architetture del Falconetto fossero il prodotto del binomio Falconetto-Cornaro, e insomma che il cosidetto protettore dell'artista, altro non fosse che il conduttore dell'opera, o almeno il compagno, il consigliere, la guida di lui.

Invero messer Francesco Marcolini, editore del IV libro del Serlio, scrive del Cornaro: « a lei sola si conviene il nome di esecutrice di vera architettura; e ne fan fede gli stupendi edifici, ordinati dal sopra umano intelletto suo. E se un gentiluomo o altro privato vuol sapere come si fabrica ne la città, venga a casa Cornara in Padova, dove vedrà come si deve fare, non pur una loggia superba, ma il resto de l'altre suntuosissime et accomodate fabriche. Se vuol ornare un giardino, tolga il modello dal suo..... Se vuol edificare in villa vadi a vedere a Codovigo et a Campagna e ne gli altri luoghi..... Chi vuol fare uno palazzo da principe, pur fuor de la terra, vada a Luvignano ». Ora lo stampatore Marcolini attribuì tutto al nobile

Alvise Cornaro, senza far neppure ricordo del Falconetto. Andò oltre, pur segnando l'importanza della guida superiore sull'artista, e affermandone il sapere, il valore, la fama.

E noi, notando che il Falconetto tardi, a cinquantasei anni, iniziò il suo lavoro architettonico, non possiamo a meno di osservare che solo stando ospite e protetto del Cornaro, egli si mise per via dianzi non battuta; e vedendo poi a Luvigliano forme già adottate dal Falconetto, ci domandiamo se le forme stesse non siano state proposte, scelte, combinate prima dal Cornaro. Per queste considerazioni il binomio Falconetto-Cornaro inizia, secondo noi, il classico nel Veneto.

Gian Maria Falconetto, come abbiam detto, esordì l'anno 1524 nell'architettura, mentre era ospite protetto da Alvise Cornaro in Padova. Forse esordì prima di quel tempo, ma nessuna notizia ci è giunta a tale riguardo, a meno che si voglia tener conto del restauro della propria casa, ov'ebbe studio di pittore, in Verona. Dopo aver frescato a San Giorgetto di questa città, e dipinto tavole ai lati d'un altare a Trento, ecco a Padova, lui, imperialista, inviso alla repubblica veneziana, ma sotto l'usbergo d'Alvise Cornaro, darsi a lavori d'architettura cari al mecenate, lettore di Vitruvio e ammiratore di Leon Battista Alberti.

A Verona, dove altri pittori, come Giovanni Caroto e Paolo Farinata, si dettero all'architettura, Gian Maria Falconetto sembra iniziare la serie dei Veneti che avviarono l'ideale geometrico nell'architettura verso l'ideale pittorico. Dal gioco delle luci e delle ombre, realizzato negli elementi costruttivi stessi, deriva il vero pittorico nell'architettura, quasi riflesso di atteggiamenti propri alla pittura veneziana. Tutta la costruzione è un ritmo di pieni e di vuoti che si completano a vicenda, è una scala cromatica di accordi musicali. Il Falconetto, prima di Jacopo Sansovino, e del suo regno architettonico in Venezia, sembra annunciarlo e presagire l'opera del suo conterraneo Sanmicheli e del vicentino Palladio.

Nella loggia, eretta per Alvise Cornaro (fig. 1), autore dei libri sull'« Arte di vivere a lungo » e dilettante d'architettura, il Falconetto, consigliato e forse dal Cornaro diretto, rispecchia l'arte di un maestro educato alle più elette forme del Rinascimento; raffinato stilista, sembra porti, nel tradurre i classici esemplari, la sua predile-

zione per le linee tenui, agili senza slancio, delicate e lievi. La fronte del loggiato, nel piano inferiore, con cinque arcate fra colonne doriche e un fregio di metope e triglifi, par derivare da esemplari bramanteschi, ma Gian Maria Falconetto vi porta l'impronta sua personale nelle proporzioni a un tempo riposate e svelte, nella sottile lineatura delle cornici. In pieno Cinquecento, l'architetto mostra in

Fig. 1 — Padova Loggia Cornaro. Falconetto: Fronte della loggia. (Fot. Fiorentini).

questa facciata un senso di misura, un amore alla bella linea e alla bella superficie, un così raro purismo stilistico, da richiamar l'Attica, più che Roma, modello a Bramante e Michelangelo. Bucrani e rose, entro il campo delle metope, son disposti con perfetta arte medaglistica; e il modellato dei bucrani è lieve, esiguo, quasi trasparente. Maschere classiche forman chiave alle arcate, e il giro dell'arco trova rispondenze armoniche nelle ritorte corna d'ariete che stringon le tempia delle teste virili (fig. 2), e nelle anse ricurve composte alla maschera sull'arco mediano da due uccelli che ne addentano la capigliatura. Tanta novità ed eleganza di motivi decorativi coordina

le linee architettoniche, le raccoglie, le stringe in sè. Ed ecco a fioritura delle logge apparirci d'un tratto le due Vittorie di Giovanni Mosca, o, per dirla col Michiel, « de Zuan Padoan, detto da Milan, discepolo del Gobbo », belle nelle vesti seriche e ricche, infioccate di nodi nelle gonne dove il vento sugli omeri le solleva.

Nella parete interna del loggiato, alle arcate esterne rispon-

Fig. 2 — Padova, Loggia Cornaro. Falconetto: Particolare del loggiato. (Fot. Fiorentini).

dono, come riflesse sul fondo piano, cinque arcate, la mediana racchiudente una fine porticina a timpano triangolare, le altre una nicchia ad arco (fig. 3), ov'eran probabilmente, entro uno specchio, vedute dipinte. E anche qui si riconosce l'eleganza stilistica di Gian Maria Falconetto, associato ad Alvise Cornaro, nel restringimento finemente calcolato delle multiple cornici dell'arco e degli abachi, dell'arcatella chiusa entro l'arcata cieca, nella profondità della nicchia che porta un effetto di scuro, di colore.

Sopra il loggiato, si stende un piano, con finestre alternativamente a timpano triangolare e a centina, fra lesene, vere finestre

quelle centinate, edicole per statue le altre a timpano triangolare; e più si fanno tenui, leggiere, le zone distese delle cornici, scarso è il rilievo, ma l'aggetto dei timpani taglia con ombre decise la serica superficie. Le proporzioni oblunghe delle finestre, le strette fasce delle paraste, le mensole fini, pieghettate come rotuli di raso a strie, i rilievi delle basi, tutto sembra intagliato in purissimo avorio, tutto porta un suggello di nobiltà istintiva. L'accordo cromatico musicalmente perfetto tra le ombre delle snelle arcate al piano terra e le alternanze di scuri e di chiari tra nicchie e finestre del piano superiore, è ancor timido, ancor trattenuto quel tanto che basti a dare all'ammirabile facciata, così limpida, così cristallina, una espressione tutta sua di levità, di grazia ellenica, di elezione stilistica.

Completano l'effetto le tre statue delle nicchie, echi dello spirito classico interpretato da Giovanni Mosca. E l'amoretto minuscolo, che par tratto da un fregio ad encausto del Palatino, il drappo sottilmente lineato da pieghe, il contorno falcato del delfino, le rispondenze ritmiche fra l'atteggiamento verticale della Venere, che al centro della facciata segna l'asse della nicchia mediana, e quelli arcuati di Apollo e Diana agli estremi, riflettono tutta la stilistica eleganza cercata dallo scultore per coordinarsi all'insieme dell'architettura delicata, armoniosa, aerea.

Anche più timida, più bassa nei rilievi, più finemente classica, è la fronte del palazzetto dell'Odéon (fig. 4), dove l'arte del Falconetto, qui più congiunta ad Alvise Cornaro, ci riappare nella delicata levità del ritmo. Sopra uno zoccolo poggiano, nel basamento, due paraste binate sugli angoli, due singole ai lati della porta, aperta entro una nicchia, semicircolare; due nicchie a leggiero sguscio s'affondano appena entro edicole, fiocamente accennando il motivo di ombra della grande nicchia mediana.[1] Si rompe lo zoccolo davanti a questa in doppio grado semicircolare, e par introdurci in un sacrario. Un istinto d'armonia guida l'artista a comporre il candido prospetto: un'armonia sottile, quasi diremmo argentina. Per essa

[1] Nel Museo delle Terme a Roma è un bassorilievo (fig. 5) che riproduce la facciata di un edifizio, probabilmente il prospetto di una scena teatrale, senza alcuna figura umana. Nella facciata sono scolpite due porte laterali, che si aprono in fondo a nicchia, con colonne *in antis* e frontone; e, nel mezzo, con porta assai più alta in forma di piccola abside, o nicchia che dir si voglia, in fondo alla quale è una porta rettangolare, precisamente come nella facciata della palazzina Cornaro.

Fig. 3 — Padova, Loggia Cornaro. Falconetto: Nicchia ad arco sotto la loggia.
(Fot. Fiorentini).

Fig. [illegible] — Padova, Odeon Cornaro. Falconetto e Alv. Cornaro. Facciata.
Fot. Fiorentini.

la conca della nicchia riecheggia nella doppia conca dei gradi, e trova un'eco fievole nello sguscio dietro le due statue di olimpiche divinità, nelle curve delle statue di Giovanni Mosca, soprattutto di Venere che s'inarca entro lo sguscio leggiero come nel cavo di un cammeo. Tanto nella loggia, quanto nel palazzetto due Vittorie s'adagiano entro i pennacchi, ma, in armonia con la grazia ancor più esile dell'architettura, invece di staccarsi ad altorilievo sul fondo, vi si disegnano basse, come a ricamo, entro la guaina vaporosa dei veli, tra il lieve stormir delle piume e dei ramoscelli di palma; così la maschera, che

Fig. 5 — Roma, R. Museo Nazionale d'Archeologia. Rilievo con veduta di porte absidate. (Fot. dell'Istituto Tedesco d'Arch. a Roma).

là dava alla chiave dell'arco netta espressione di volume plastico, qui appena rileva dalla formella come da un candido sudario, tenue, tra i nodi preziosi del velo, stilizzata in senso ornamentale. Ogni accento plastico si spegne, ogni rumore s'affievolisce in un sogno di lievi eleganze. Le due Vittorie, che sembrano eseguite a ricamo nel raso dei pennacchi, e i triglifi e le metope del fregio, dimenticata la loro origine dall'antico, si rarefanno, assottigliandosi i triglifi, allargandosi le metope, per scandire le pause di un ritmo più delicato e sottile, fondendo un senso di misura perfetto col più raffinato e sottil gusto di gioielliere. E l'orafo riappare in alto, sul fregio del cornicione, sopra le tre arcate del second'ordine, nelle filze di perline che sostituiscono le ghirlande di fiori, allacciando con festoni, accennati appena, bucrani, teste di leone, maschere, monili fissati da fibule. In tutta la facciata, architettura e decorazione ci appaiono idealizzate

da una mente poetica che a tutto dà l'impronta di una grazia fragile e squisita. Sopra l'architrave della Loggia sta l'iscrizione: JOAN. MARIA FALCONETVS ARCHITECTVS VERONENSIS MDXXIIII

Tanto piacque l'edificio che il Serlio, nel libro settimo, ne dette la pianta, la facciata e lo spaccato, però senza corrispondenza col vero; e il Michiel, nelle « Notizie d'opere di disegno della prima metà

Fig. 6 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna.
(Fot. Fiorentini).

del secolo XVI » (*Anonimo morelliano*), vi accennò così: « In casa de m. Alvise Cornaro li loggia e li late, nella corte de piera de Nanto, de opera Dorica, fu architettura de Zuan Maria Falconetto pittor veronese, che fu discepolo de Mellozzo de Forlì. Le figure nella detta corte de piera de Nanto in le nicchie, e le do Vittoria sopra l'arco furono de mano de Zuan Padoan, detto da Milan, discepolo del Gobbo. -- La cappelletta e la scala fu dipinta dal detto Falconetto. - - Le teste dipinte nel soffittato della camera, e li quadri in la lettiera, ritratti da carte di Raffaello, furono de mano de Domenico Veneziano allevato da Julio Campagnola. La facciata della casa a fresco fu de

Fig. 7 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna.
(Fot. Fiorentini).

mano de Jeronimo Padoano ». Ne parlarono poi il Vasari, il Ridolfi, il Rossetti, il Temanza, il Brandolese, il Maffei, che loda il Falconetto per aver saputo, secondo i luoghi, architettar « sodo e schietto

Fig. 8 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna.
(Fot. Fiorentini).

e vago ed ornato ». Scriveva: « ben meriterebbe d'esser visitata, la bellissima et ornatissima loggia, da' forestieri di buon gusto..... restando per altro occultata, e chiusa a chi non ne ha notizia ». Certo

che loggia e palazzina entro un cortile non permettono ai molti di conoscere gli edifici che Alvise Cornaro fece eseguire per musiche e per altri trattenimenti da Gian Maria Falconetto, a lui, disse il Vasari, così caro da volerne poi la salma nella sua sepoltura.[1]

L'eco del gusto decorativo di Raffaello, forse traverso le « carte », di cui parla il Michiel, si sente nell'interno, anche nel ritmo architet-

Fig. 9 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna. (Fot. Fiorentini).

tonico della sala centrale, da cui si dipartono a croce le stanze, benchè il caldo accento veneto si riconosca ovunque, esempio nelle larghe masse ondulanti di ombra e di luce sulle groppe montane che si accavallano di là dalle balaustrate lucenti delle nicchie.

[1] « Ma io non so », soggiungeva prudentemente il Vasari, se poi cotal disegno del magnifico Cornaro ebbe effetto. « Certo », scrive l'informatissimo Emilio Lovarini, « in quei primi giorni del 1535 il magnifico signore non doveva avere il cuore aperto a siffatte grandezze, se da quel piccolo gruzzolo di marchetti e di troni lasciati dal suo architetto (364 lire e 10 soldi) non impedì che si togliesse quello che era stato speso in medicine e altro e financo nelle esequie (cfr. LOVARINI, *L'eredità*, ecc., in *Bollettino* cit.).

Fig. 11 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna (Fot. Fiorentini).

Fig. 12 — Padova, Odèon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna. (Fot. Fiorentini).

Fig. 13 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna. (Fot. Fiorentini).

dell'ingresso, ornata, al nascer della vôlta, da due sovrapposti fregi (figg. 10-11) in istucco bianco su fondo verde chiaro delicatissimo, l'inferiore più alto, con scene di trionfo, il superiore con girali di

Fig. 14 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna.
(Fot. Fiorentini).

steli fioriti divisi da anella, coronato da una cornice a finissimo intaglio che rinnova le eleganze decorative della facciata nella teoria di mensolette punteggiate da perle, nei sottili clipei con teste di

leone, nelle filze di perline, di ovuli minuscoli, di corridietro, dove l'architettura prende grazia di gingillo nell'ornamento minuto, gemmeo.

Tutta la decorazione del palazzetto ha un'eleganza tenue, fiorita, che pur traendo motivi dall'antico e dal Cinquecento romano, prende nuove coloristiche dolcezze, armonie di tinte fievoli, levità di trame rarefatte: esempio bellissimo il soffitto della stanza da letto

Fig. 15 — Padova, Odéon Cornaro. Falconetto: Decorazione interna. (Fot. Fiorentini).

come baldacchino trapunto di seta (figg. 12-15). È tutto un lavoro prezioso di gioielliere, di ricamatore, un allacciarsi di monili, una trama di steli, di corimbi, di foglie, uno stormir di ghirlandette. Ed ecco la festosa scacchiera cromatica degli scomparti adorni di pitture e stucchi nella volticella sopra l'andito d'ingresso, e il vivido impreciso contorno delle *maquettes* in istucco rapidamente gettate, delineare il gusto di ornamentale ricchezza che apresterà agli interni dei palazzi veneti l'apparato superbo. Le cornici sfarzose del Sansovino e del Vittoria nella vôlta della Scala d'Oro hanno un timido preludio nella ghirlanda che proprio qui racchiude, sopra la porta d'ingresso, un gruppo a rilievo entro ovale come

di grande cammeo: capolavoro di morbidezza pittorica e di melodico ritmo.[1]

* * *

Nel Monte di Pietà in piazza del Duomo, nelle sei prime campate che lo congiungono all'arco Vallaresso (figg. 16-17), non nelle succes-

Fig. 16 — Padova, Monte di Pietà. Falconetto: Sei prime campate. (Fot. Fiorentini).

sive, eseguite con diligente imitazione nel Seicento, Gio. Maria Falconetto ripete semplificato, disadorno, umiliato, il piano superiore della loggia Cornaro, e, invece della festa che il rombo d'ali della Vittoria apporta nel mezzo di quella loggia, qui è Cristo morto retto da angioli, a bassorilievo, sotto un baldacchino, da altri angioli sollevato, nel

[1] Che agli stucchi desse opera Gian Maria Falconetto può supporsi, pensando che a quell'arte, secondo la tradizione, si dedicò in altro luogo, e che ad essa si dedicarono i due figli Provolo ed Ottaviano. Anche il suo genero fu maestro nell'arte degli stucchi. Niuno potrà riconoscere Domenico Campagnola e Girolamo del Santo indicati dal Michiel: essi lavorarono probabilmente nella casina, oggi distrutta, al lato opposto di quella descritta.

pennacchio mediano delle rinnovate arcate romaniche del piano terra. Le paraste corinzie s'incassano, inquadrando le finestre, fiancheggiate da pilastrini, che con i loro piccoli capitelli sembran l'eco delle paraste, e portan sull'alta trabeazione timpani alternatamente triangolari o curvi, come sollevati cappelli sulla fronte. Tuttavia, nel mezzo

Fig. 17 — Padova, Monte di Pietà. Falconetto: Prime campate. (Fot. Alinari).

segnato da quel formicolio di rilievi, le finestre superiori sono ugualmente a triangolare frontispizio di qua e di là dell'asse medio, non potendovi essere discordanze lì dove le linee devono accentrarsi in simmetria. Un'affilata cornice corre dalle basi delle paraste divisorie ai davanzali, e tra essa e la cornice inferiore della trabeazione al loggiato la superficie si ripiega a formar basi di paraste e piedistalli di finestre, come panni sciorinati dai davanzali. Così brevi e larghi aggetti si ripeton leggieri, pianamente, in silenzio, nel Monte di Pietà, sopra la cornice a dentatura tirata sugli arconi della vecchia

restaurata costruzione romanica che si congiunge all'arco Vallaresso del Seicento (fig. 18). Si affittiscono le mensolette in quella cornice, e s'incurvano ai lati; par sboccino in gigli: classico motivo tradotto in garrulo effetto di luce dal maestro veneto, che su in alto, nel coronamento della facciata, nella nota scura di piccoli trafori a rombo,

Fig. 18 — Padova, Arco Vallaresso, a cui si congiungono le arcate del Monte di Pietà. (Fot. Fiorentini).

a quadrilobo, a cerchio, accenna, con delicata gentilezza, con nuovo ritegno, al motivo cromatico dei Lombardo. I pilastrini delle finestre, da un terzo in su, son scanalati, come nastri di seta a cordonature; le paraste divisorie hanno orli a tenue rilievo: variazioni di superficie quasi impercettibili, che rivelano il gusto del Falconetto, sobrio, signorile, studioso di sottili, modulati accordi.

Nella porta San Giovanni (fig. 19), datata 1528, l'architetto torna a tirar membrature con la sottigliezza propria a quelle della

Fig. 19 — Padova, Porta di San Giovanni. Falconetto: Facciata verso la città. (Fot. Fiorentini).

loggia Cornaro, pur accentuandone la lineatura. Un ponte conduce alla porta centinata, fiancheggiata da due mezze colonne su cui la trabeazione, protendendosi, si ripiega, mentre da ogni parte, nello spazio tra la mezza colonna dell'arcata e quella verso il limite del prospetto, è una finestra ad arco inclusa in alto fra pilastri corinzi e timpano triangolare traversato da una cornice cui s'imposta un acroterio;

Fig. 20 — Padova. Porta di San Giovanni — Falconetto: Facciata opposta. (Fot. Fiorentini).

composizione faticosa, riquadratura complicata per l'umile finestrella a centina. Sopra la trabeazione l'architetto prolunga il piedritto, che pianta sul fregio, ad ogni colonna, per formar specchi in due ordini, alto l'uno, breve l'altro; nel primo, era un emblema, stucco, poi caduto, forse il leone di San Marco nel mezzo, due scudi ai lati, arricciati negli orli, a foggia di cartiglio. Più semplice è la porta nella faccia opposta (fig. 20), ove le colonne hanno ceduto il posto a larghe paraste che si stirano sul bugnato, e ove la massa dei fianchi rimane compatta, senza aperture.

Simili invece a quelli della facciata anteriore sono i due ordini

superiori, ma meno nobili, per le paraste più larghe, gli specchi più affondati. Vi è insomma qualcosa di rusticano, che viene dal bugnato, da una minor stesura di superfici. L'agghindato paramento della facciata anteriore si trasforma in veste di fustagno, rude, campagnola. Perfino nei pilastri, invece del piano liscio, del nastro serico che abbiam veduto nella loggia Cornaro, il bugnato s'inoltra a render

Fig. 21 — Padova, Porta Savonarola. Falconetto: Fronte verso la città. (Fot. Fiorentini).

scabra, porosa la superficie, a formar cuscinetti di sabbia. Ciò fu pensato dal Falconetto, per adattare i pilastri al bugnato delle pareti, ma dal ripiego vien smorzata la naturale eleganza, e quasi abbassate, sommesse, le proporzioni.

Due anni dopo, eseguendo la Porta Savonarola a Padova (fig. *21*), il Veronese diede diverso aspetto alle due opposte facciate, ma le volle corrispondenti a quella anteriore di San Giovanni, pur innestandovi l'amor dell'antico portato con sè dall'Urbe. Nelle mensole, a chiave dell'arco d'ingresso, meglio collocò un busto giunonico, e, sopra le porte minori, invece di tutta quell'attrezzatura di cornici

della porta San Giovanni, pose, nel mezzo d'un adorno scudo, un busto di Minerva a sinistra, un altro d'Ercole a destra; in alto, negli specchi rettangolari ai lati, i due stemmi, non più liberamente arric-

Fig. 22 — Padova, Porta Savonarola. Falconetto: Fronte opposto. (Fot. Fiorentini).

ciolati e sventolanti, ma impostati con geometrico rigore, in bilico, regolarmente, seguendo la larga riquadratura della bianca tabella sottostante. Lo scudo sottile, metallico, esce forbito dalla superba impugnatura a cimiero, e le note dei bianchi, nelle colonne, nei medaglioni, negli scudi, portano, nella eletta composizione, elementi di

ritmo, risonanze di suono dal basso all'alto. I clipei e gli scudi, per il rigore geometrico del taglio, s'immedesimano con l'intera massa cristallina della costruzione. L'effetto di quel cubo, nonostante la somiglianza con la porta di San Giovanni, sembra rialzato, più grande, più cinquecentesco. E l'amor d'eleganza del Falconetto tutto si

Fig. 23 — Padova, Piazza e Palazzo del Capitano con torre dell'orologio.
Falconetto: Parte mediana.
(Fot. Anderson).

spiega, anche nel bianco marmo dei busti in mezzo al cerchio di un clipeo, degli stemmi, delle colonne sul grigio della pietra; nè questo gli basta, chè egli vi aggiunge, nel fregio, al centro, sopra la mensola a chiave d'arco, un piccolo stemma, come spilla su collo, messa là con la gentilezza propria dell'ornatore, non dimentico tuttavia dell'importanza militare di una porta, destinata a difesa e ad offesa, nella sua bella veste forbita. Ecco infatti, dall'attico a nitidi specchi, guardar scura la bombardiera, e, nell'interno, aprirsi nicchie a riparo dei fianchi e scale per condurre alle feritoie.

Fig. 24 — Padova, Torre dell'orologio sul palazzo del Capitano.
Falconetto: Parte mediana.
(Fot. Alinari).

Nell'esterno della porta (fig. 22), si vede, al centro dell'attico, il Leone di San Marco, e meglio si determina il grido dei bianchi su dalle quattro colonne, come torciere, dai medaglioni sui clipei, al leone alato e agli adorni stemmi.

Nei fianchi si sente il cupo silenzio della fortezza, nelle aperture delle bombarde, nelle brevi feritoie, che fanno del gran dado all'ingresso della città padovana una possente difesa, affine, per tanti particolari, alle porte erette poi, come da agguerrito duce, dal Sanmicheli.

Gli elementi di queste porte si aggrandiscono in quella del Palazzo del Capitano (figg. 23-24) sotto la torre dell'Orologio, che si trasforma in arco trionfale: si accostano le colonne, si appaiano sui fianchi; sui mezzi pennacchi volano le Vittorie con gli elmi e le faci; sotto il fregio si esalta il nome del doge Andrea Gritti, mentre fuor dalle nicchie, ai lati dell'attico, sporgon gli eroi.

Per ultimo, il Falconetto lavorò intorno all'altare del Santo a Padova (fig. 25), nel cielo della cappella a lui dedicata, e, dopo aver chiesto l'aiuto dell'elettissimo ornatore Giovanni da Udine, fece da sè, con l'aiuto dei figli e del genero, con fantasia delicata e fervida, con l'amore del colore veneto, ove l'Oriente manda fulgori. [1]

* * *

Si attribuisce al Falconetto la porta d'accesso alla villa Benvenuti ad Este (fig. 26), già appartenente ai Cornaro [2], nella quale si ricorda l'arco di Giano Quadrifronte in Roma, ma invece delle triplici nicchie che, in due ordini, si schiudono sulla facciata nell'augusto modello, qui si segnano duplici, inquadrate in pilastrini corinzi, assottigliate, adorne di catino a conchiglia: par che siano apprestati gli spazi per raccogliervi statuette, reliquie; formate ali di polittico, di qua e di là dal portone mediano su cui alian le Vittorie, e sporge, nel mezzo dell'arco, la testa di Giove. Questa e le due Vit-

---

[1] Il Vasari attribuisce anche al Falconetto «il modello d'un superbissimo palazzo al signor Girolamo Savorgnano nel fortissimo suo castello di Osoppo nel Friuli, che allora fu fondato tutto e tirato sopra terre; ma morto quel signore si rimase in quel termine senza andar più oltre; ma se questa fabbrica si fusse finita sarebbe stata meravigliosa». Gli assegna anche «il disegno e il modello della chiesa di Santa Maria delle Grazie de' frati di San Domenico..... la quale opera, come si vede dal modello, è tanto ben fatta e bella, che di tanta grandezza non si è veduta infino a ora una pari in altro luogo». Infine il Vasari gli aggiudica «due bellissimi disegni di sepoltura per casa Cornaro, le quali dovevano farsi in Venezia in San Salvatore; l'una per la reina di Cipro, di detta casa Cornaro, e l'altra per Marco Cornaro cardinale.....». Non furono mai messi in opera.

[2] L'appartenenza della villa ad Alvise Cornaro è stata dimostrata con ogni storica sicurezza da E. Lovarini (cfr. *Le ville edificate da Alvise Cornaro*, cit.).

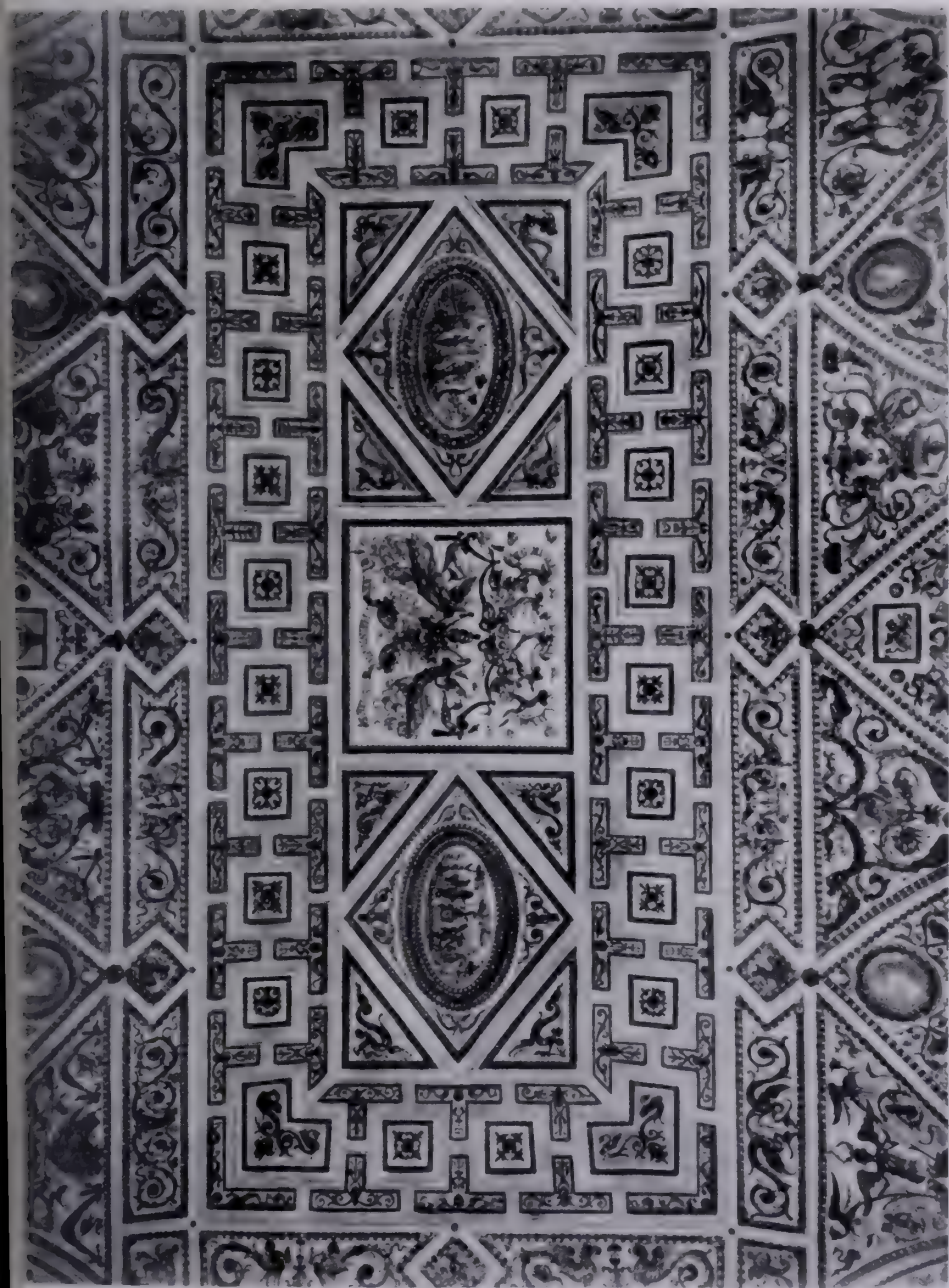



Fig. 25 — Padova, Chiesa del Santo. Falconetto e aiuti: Particolare della vòlta della Cappella del Santo.

torie possono essere state eseguite dagli stuccatori stessi che obbedirono al Falconetto, ma egli li strinse a mover le figure, tanto nella loggia Cornaro, come sull'arcone del palazzo del Capitano, con arte finissima: le due Vittorie sull'arco Cornaro arrivano con impeto, ripiegan l'ali, volgendosi al loro punto di partenza, piegano un ginocchio all'incontro dell'arco su cui si posano, acclamanti, invase da ardore. Le altre due sulla torre dell'Orologio volano, si distendono così che i loro corpi si adattino alla curva dell'arco, mentre le Vittorie ad Este stanno sull'arco a disagio; e la testa a chiave dell'arco stesso vi è impiombata, mentre il Falconetto applica le sue teste a mensolette, e quando non le applica ad esse, le incastona al centro dell'arco, che ingioiellano e avvivano. Anche i pilastrini compositi ai lati delle nicchiette hanno i capitelli con volute un po' grandi, così da formare la loro testa grossa, senza quella delicatissima misura, per cui nulla parte eccede e tutto insieme si raccoglie e si ordina unito. L'arco d'Este fu eretto con tutta probabilità da Alvise Cornaro, e metteva al palazzo con il teatro dove il Ruzzante, suo protetto, quando veniva con lui sull'amena collina, dopo le caccie, recitava. È probabile che Alvise Cornaro abbia fatto da sè, senza l'aiuto del Falconetto.

Tanto basta a farci credere che analogie dell'arco di villa Benvenuti ad Este con gli arconi delle porte padovane del Falconetto e con la loggia Cornaro presso il Santo, possan essere proprie dell'edificio costruito da Alvise Cornaro, anzi la sua impronta classica può dare argomento per attribuirlo al fervido umanista.

A Campagna Lupia, presso Dolo, era una gran casa colonica con portico a diciassette arcate [1], sotto le quali la fabbrica si divideva in tre corpi separati da due scale che mettevano ai granai; e nei luoghi terreni si avevano stanze per coloni, stalle per bovini, per cavalli e per altra sorta d'animali. Il prospetto del portico era a bugnato. Fu costruito dal Cornaro durante la sua amministrazione di Campagna per il vescovado di Padova.

Il bugnato sui pilastroni era segnato in righe sempre maggiori, piegate in giù al disopra degli archi, come spalle sovrapposte salienti

---

[1] È andata distrutta in parte da un incendio, durante la guerra mondiale, e l'altra parte fu distrutta e accumulata alle rovine del fuoco. Si può avere una piccola idea della fabbrica da una illustrazione del LOVARINI, in *Arch. Storico dell'arte*, cit., 1899.

Fig. 26 — Este, Villa Benvenuti. Alvise Cornaro: Arco della villa (Fot. Fiorentini).

verso il cornicione. Dava un effetto di spinta in su, di slancio, in vitale contrapposto al calmo giro dell'arco. Vi era in questo un accenno alla funzionale vitalità degli schemi del Sanmicheli, e, nello stesso tempo, per l'ampiezza del solco tra bugnato e bugnato, una nota vivida di colore ottenuto per strie d'ombra sul chiaro.

Fig. 27 — Luvigliano (Padova), Falconetto e Alvise Cornaro: Palazzo vescovile. (Fot. Fiorentini).

Il palazzo vescovile di Luvigliano (fig. 27) è l'opera più complessa eseguita dal binomio Falconetto-Cornaro, iniziata ancor vivente il Falconetto, condotta poi praticamente nella costruzione da Andrea da Valle, forse seguendo un anteriore disegno o modello del Falconetto, di cui si vede riflesso lo stile nella quadrata massa del palazzo, come nell'effetto cromatico dei contrasti tra il rustico dell'avancorpo e delle scale con la liscia superficie della fronte, tra le arcate cieche ai lati del loggiato e la profonda voce dell'ombra nella pentafora del centro. Anche il fregio sotto il cornicione, col ritmo

Fig. 28 — Luvigliano (Padova). Falconetto e Alvise Cornaro: Loggiato di una delle facciate.
(Fot. Ceccato).

Fig. 29 — Luvigliano (Padova). Palazzo vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare di un loggiato.
(Fot. Ceccato).

scandito delle metope chiare tra scuri e tenui triglifi, porta l'impronta del gusto di Falconetto. Nè può immaginarsi accordo maggiore di quello che si è raggiunto tra la massa leggiera del palazzo, sollevata dalle agili scale e indietreggiante dal profondo avancorpo, e l'ascesa dell'altura su cui il palazzo si eleva. Per la distanza, l'eco fra le ombre dei due loggiati prende timbro diverso, come di voce che in lon-

Fig. 30 — Luvigliano (Padova), Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare di un loggiato.
(Fot. Ceccato).

tananza si assottigli e si schiari. L'effetto ha più ampiezza cinquecentesca di quanto abbiam veduto nelle altre opere di Falconetto, nell'ala del palazzo ove le doppie arcate, con le finestre del loggiato supe-

Fig. 31 — Luvigliano (Padova). Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Interno di un loggiato.
(Fot. Ceccato).

riore, richiamano, sì, le altre all'interno della loggia Cornaro in Padova, ma con tale ampiezza e appiattimento in larghe zone metalliche da richiamarci il forbito stile militaresco del Sanmicheli, le

Fig. 32 — Luvigliano (Padova). Palazzo vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare di un fianco.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 33 — Luvigliano (Padova), Palazzo vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare del fianco rimasto incompiuto.
(Fot. Ceccato).

Fig. 31. — Luvigliano (Padova). Villa vescovile. Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare decorativo dell'arcata d'accesso a una loggia (Fot. Ceccato).

Fig. 35 — Luvigliano (Padova), Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare decorativo di una facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 36 Luvigliano (Padova), Palazzo vescovile. Falconetto e Alvise Cornaro: Fianco.
(Fot. Ceccato).

Fig. 5. Luvigliano (Padova). Palazzo vescovile. Falconetto e Alvise Cornaro. Particolare del fianco. (Fot. Ceccato).

Fig. 38 — Luvigliano (Padova), Palazzo vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Una porta nel basamento.
(Fot. Ceccato).

Fig. 39 — Luvigliano (Padova), Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Una finestra nel basamento.
(Fot. Ceccato).

Fig. 41 — Luvigliano (Padova), Palazzo vescovile. Falconetto e Alvise Cornaro: Facciata verso il piazzale.
(Fot. Ceccato).

costruttor di fortezze, e non del mite Falconetto e di Alvise Cornaro, queste bugne, strette a morsa nel breve spazio perchè reggano su ciclopiche spalle la cornice tra il piano terra e il loggiato.

Davanti a una delle facciate (figg. 40-41) è un piazzale, ampio vestibolo quadro, aperto su tre lati da grandiose arcate classicheggianti (figg. 42-43), e cinto da un muro coronato d'archetti (fig. 44)

Fig. 42 — Luvigliano (Padova), Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Una porta d'ingresso al piazzale.
(Fot. Ceccato).

in cotto, il cui ritmo danzante e festoso (fig. 45) riecheggerà nella villa sansovinesca di Ponte a Casale.

È una creazione di bellezza rara, una fantastica apparizione tra il verde dei colli, questa villa che si presenta lieve delicata dal basso, negli effetti di colore, ottenuti col mattone, la pietra colorata, il bianco marmo, sopra un basamento rude, portata in alto da scalee che si snodano articolate di piano in piano, di terrazzo in terrazzo. Al disegno forte e squisito dell'architettura corrisponde l'esecuzione esatta, perfetta, preziosa: tutto par tagliato in cristallo, dai sedili del basa-

Fig. 43 — Luvigliano (Padova). Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Una porta d'ingresso al piazzale.
(Fot. Ceccato).

Fig. 44 — Luvigliano (Padova). Villa vescovile. Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare del muro di cinta al piazzale.
(Fot. Ceccato).

Fig. 45 — Luvigliano (Padova), Villa vescovile.
Falconetto e Alvise Cornaro: Particolare del muro di cinta e di un'arcata, visto dall'esterno.
(Fot. Ceccato).

Fig. 40 — Luvigliano (Padova). Villa vescovile (Falconetto e Alvise Cornaro). Particolare di una finestra nel basamento.
(Fot. [illegible])

Fig. 47 — Luvigliano (Padova), Villa vescovile. Falconetto e Alvise Cornaro: Una cancellata.
(Fot. Ceccato).

Fig. [illegible] — Luvigliano (Padova). Villa vescovile (Falconetto e Alvise Cornaro): Una sala.
(Fot. Ceccato).

mento agli unghioni elefantini (fig. 46) sulle finestre e le porte terrene ai piedistalli dei pilastri, alle orlature rosee delle arcate, alle chiavi degli archi. Tutto è puro, nitido, splendente, nella villa che sorge dal colle come aerea corona. [1]

Infine Alvise Cornaro nella villa di Codevigo, in quel di Padova, alla destra del Brenta, edificò la chiesa dedicata a San Zaccaria profeta, e un suo palazzo. Quella soltanto si conserva in parte, nell'ordine dorico della facciata, e in alcuni resti d'altare; ma di Alvise resta principalmente il suo amore al fabbricare, il suo culto per l'architettura di cui nell'Ambrosiana esistono copie frammentarie del trattato, forse di quello che a novantacinque anni il vegliardo scriveva « per sollazzo ».

---

[1] Superbo il disegno della cancellata d'ingresso (fig. 47), con lo scudo vescovile trionfalmente inalberato da una siepe di lance. Rivestite di affreschi (fig. 48), di cui rimangono tracce, eran le stanze, di giusta proporzione, tranquille, adatte all'intima vita, con misura adorne.

2.

ANDREA MORONI

Circa al tempo in cui finì il Falconetto, salì in fama Andrea Moroni bergamasco, da poco tempo richiamato alla memoria degli studiosi [1]. Fu proto sin dal 1532 di Santa Giustina a Padova, tanto che « da tutti vien chiamato il proto ». Il suo nome e la sua opera furono confuse col nome di Andrea da Valle, lapicida che succedette, come proto di Santa Giustina, al Moroni, quando questi « passò di vita ». La costruzione di Santa Giustina (figg. 49-50), che, con le sue cupole, riecheggia Venezia, il fulgore dell'Oriente con la misura della Rinascita, è l'opera di un notevole maestro. Tutt'intorno alle cupole, che si elevano sui bassi timpani triangolari delle fronti della facciata e delle cappelle, sono tanti piccoli oculi che spiano, e altri grandi spalancati da meraviglia. Così la famiglia delle cupole piccole e grandi s'aggruppano, s'innalzano, guidate dalla torre eminente, gonfie d'incenso, con le vertebre raggiate, con i cupolini, e i globi, e le croci, e il Battista che predica ai venti. Tutte le brevi aperture di porte e finestre son segnate con tagli semplici, orlate di bianco, filettate di bianco, sulle ampie, silenziose pareti rosse di mattoni scuri, sulle quali, dall'alto, sul cerchio dei tamburi retti da paraste, si levano come a volo, chiare, ariose, le cupole. E l'interno della chiesa (figg. 51-52) è mirabile per le larghe pilastrate e gli oculi che si ripetono piccoli e grandi, come se le pietre occhieggiassero dai fregi, dai pennacchi, di sopra le arcate; e per tutti quei tiburi, sovr'esse imposti, con il giro dei dentelli e la corona dei pilastri salienti nel gorgo della luce. Sul robusto basamento dei pilastri accoppiati e

---

[1] Mentre queste pagine si stampano, viene pubblicato uno dei contributi più importanti allo studio dell'architettura padovana: RIGONI ERICE, *L'architetto Andrea Moroni*, prefazione di Giuseppe Fiocco, tip. del Seminario di Padova, MCMXXXIX. Abbiamo largamente attinto nel nuovo volume rivelatore.

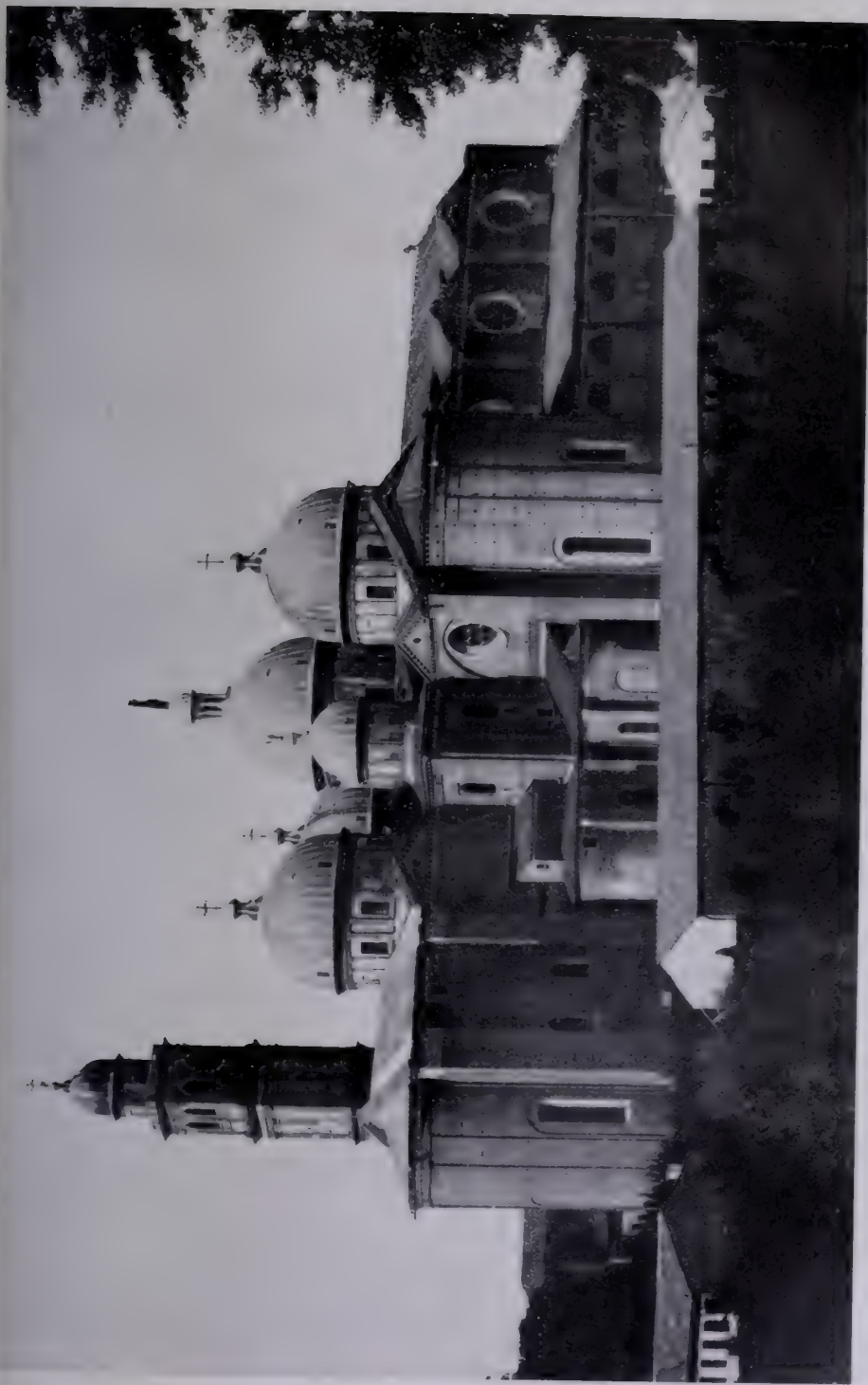



Fig. 49 — Padova, Santa Giustina. Leopardi e Andrea Moroni: Costruzione della chiesa.
(Fot. Alinari).

Fig. 50. — Padova, Santa Giustina. Leopardi e Andrea Moroni: Costruzione della chiesa.
(Fot. Alinari).

Fig. 51 — Padova, Santa Giustina. Leopardi e Andrea Moroni: Interno della chiesa. (Fot. Alinari).

delle larghe arcate, s'imposta il cerchio delle cupole volte al cielo, diverse dalle bizantine di San Marco a Venezia, più solidamente girate sull'anellone del tamburo, emisferiche o quasi.

Il Moroni [1] non diede il disegno dell'esterno e dell'interno. Nei patti dell'architetto con il Convento di Santa Giustina, egli si obbligava « di dir tutto quello li par superfluo nel modello et stia male, ma non alteri cosa alcuna senza comandamento del prelato et superiori, et in caso sarà ordinato si muti qualche cosa del modello ne sia fatto nota in libro de la fabrica della chiesa ». Evidentemente un modello c'era, e, secondo il Baldoria [2], di Alessandro Leopardi, che dopo averlo presentato, ebbe, verso il finir della vita, dissidio

[1] Ecco i regesti di Andrea Moroni:

1532, 1° luglio — Andrea Moroni del fu Bartolomeo da Albino, bergamasco, viene eletto, per un decennio, proto e architetto del monastero di Santa Giustina.

1532, 6 luglio — Si determinano gli obblighi del proto e i suoi compensi: salario annuale di ducati 120 d'oro, staia 1 di frumento, mastelli 10 di vino, alloggio.

1539-1560 — Si inizia la costruzione del palazzo del Podestà per Marc'Antonio Contarini, ed è continuata per le cure dei suoi successori, essendo proto della fabbrica Andrea Moroni, dal 1539, da quando si gettarono le fondamenta dell'edificio, sino al 1560, anno della sua morte.

1543 — Rinnova l'accordo col monastero di Santa Giustina: nel decennio anteriore, si obbligava di versare a quel Monastero la metà di quanto avesse guadagnato con lavori estranei alla fabbrica di esso, mentre, nel nuovo accordo, prende libertà di assumerli, ma il suo salario vien ridotto a poco più di un terzo.

1552 — Questa data è incisa sopra un lato del colonnato dorico nel cortile dell'Università padovana. La data non indica il termine ultimo dei lavori compiuti nel palazzo stesso, ma l'inizio d'una parte del cortile dorico. Nel 1555, Francesco Malanin tagliapietra lavorava in una parte della « loza de pietra viva visentina »; nel 1560, come attesta lo Scardeone, si lavorava ancora nella fabbrica dello Studio.

1555, 19 dicembre — Andrea Moroni è testimone all'allogazione fatta da Mario Zacco a due lapicidi per l'edificio, di cui egli aveva dato il disegno (RIGONI).

1556, 14 novembre — Il primo Cellerario del Monastero di Santa Giustina e il Moroni si rilasciano reciproca quietanza per tutti i rapporti avuti tra loro, e, nel giorno stesso, l'architetto è riassunto per altri dieci anni (RIGONI).

1557, 11 ottobre — Andrea Moroni, in un documento nell'archivio dei Riformatori dello Studio, è detto « proto delle fabbriche della città ». Egli teneva un libro di conti, per spese fatte nelle fabbriche stesse; e dal libro si vorrebbe trar copia. Il fatto che quel libro dei conti e delle paghe, la cui distribuzione era quasi sempre affidata al proto delle fabbriche, fosse presso Andrea Moroni, induce a pensare ch'egli avesse la direzione dei lavori costruttivi dello studio di Padova, tanto più che la richiesta d'una copia del libro è nell'Archivio dei Riformatori dello Studio, i quali chiesero anzi all'architetto in qual termine si trovasse la scuola del Mantoa... « et della spesa, che si potrà andare in rassettarla ».

1560, 28 aprile — « Passò di questa vita » (Arch. civico di Padova).

[2] BALDORIA NATALE, *Il Riccio e il Leopardi architetti della chiesa di Santa Giustina di Padova*, Roma, 1891, in *Archivio storico dell'Arte*.

Fig. 52 — Padova, Santa Giustina. Leopardi e Andrea Moroni: Interno della chiesa. (Fot. Danesin, Padova).

con i Padri di Santa Giustina. Lui morto, al termine del 1522 o sul principio del 1523, poco si fece nella fabbrica, prima che fosse assunto a proto Andrea Moroni di Albino nel Bergamasco, soltanto fonda-

menta di altari e di cappelle. Si è tuttavia pensato che quegli, « architectum multi nominis », come dice il Cavacci [1], abbia presentato un progetto proprio, e quindi, secondo il Selvatico, la Basilica per la maggior parte sia opera sua [2]. Ma, come abbiam detto, nel 1532, esisteva un modello del Leopardi approvato, al quale Andrea Moroni aveva obbligo d'attenersi, e di non apportarvi alterazione in parte alcuna, senza il consenso dell'Abate e dei frati superiori del monastero. Diciassette anni dopo, Andrea Moroni dichiarava: « Io son protho di Santa Justina et del pallazo di Padova, ho fatto li mei modelli masime quel del pallazo [3] ». E cioè i suoi modelli non eran stati integrali come per il palazzo del Podestà, appunto per l'esistenza d'altri modelli, ch'egli aveva seguito, studiandosi tuttavia d'adattarli al suo gusto, alle sue forme.

Tutto suo è il palazzo padovano del Podestà (fig. 53), di cui fu proto dal primo di novembre 1539 al 28 aprile 1560, giorno della sua morte. Il palazzo ha la facciata sulla Piazza delle Erbe, con solide arcate rivestite alla rustica nel portico inferiore, con finestre quadre listate di bugne nel mezzanino, e, tra finestra e finestra, spazî lisci quadrati a specchio. Sopra si protende una lunga balconata, con balaustre incassate tra acroteri, di un continuo effetto alterno di bianchi e scuri, che cinge lietamente tutto il palazzo. Dietro la gran corsia della balconata, che da due lati si ripiega e si stende, s'apron finestre alquanto lunghe, listate di bianco, con il bugnato a cimiero, tra doriche paraste che s'appuntano al cornicione, e fiancheggiano in alto altre aperture rettangolari corniciate di bianco sul fondo lineato alla rustica. Sporge la tettoia retta da una teoria di mensole sopra una zona frangiata da metope e triglifi, che forma, anche per la punteggiatura a tratti nel contorno della tettoia, un effetto di colore in corrispondenza con quello della ridente balconata.

Il prospetto del palazzo sul cortile (fig. 54) par che associ la forza del Sanmicheli nel basso alla magnificenza del Palladio nell'alto; ed è notevole per la unione del primo piano a bugnato col basamento

---

[1] Cavacci J., *Historiarum Coenobii D. Justinae Patavinae*, libri sex, Venetiis, 1606.
[2] Selvatico P., *Guida di Padova*, Padova, 1869.
[3] Cfr. doc. XVII nel libro cit. di Erice Rigoni.

Fig. 53 — Padova. Palazzo del Podestà. Andrea Moroni: Facciata.
(Fot. Gilon, Padova).

Fig. 54 — Padova, Palazzo del Podestà. Andrea Moroni: Cortile.
(Fot. Danesin, Padova).

pure a bugnato, mentre la ricchezza propria di un primo piano sta invece nel secondo, nel finestrone a frontispizio triangolare con parapetto aperto tra balaustre. E questa distribuzione tra le larghe

Fig. 55 — Padova, Palazzo del Podestà. Andrea Moroni: Cortile pensile.
(Fot. Danesin, Padova).

paraste vien meno appresso, dove la parete del primo piano è cieca, mentre, in quella del secondo, sono le finestre semplificate a frontispizio, senza sostegno di mensole, e col parapetto non traforato

da balaustre. Appresso, la distribuzione varia ancora: una porta si protende dal basamento alla rustica, come un protiro entro cui si veda una gradinata, e, sopra, è la parete con tre ordini di aperture listate di bianco, decrescenti dal basso all'alto. Tanta diversa varietà di distribuzione porta varietà d'effetto, disorientando ogni ricerca di regolarità, di simmetria, d'uguaglianza. È la varietà continua nel

Fig. 56 — Padova, Municipio. Andrea Moroni: Cortile pensile. (Fot. Fiorentini).

cortile pensile dello stesso palazzo (figg. 55-56), col loggiato massiccio severo, e le finestre aperte sulla trabeazione di esso, semplici e chiare, e le finestrelle quadre, che sembrano aggiogate al loro frontispizio triangolare. Ma nel palazzo, al primo piano, è una porta (fig. 57), a cui s'accede per quattro gradi a curve concentriche, veramente classica, centinata, con Vittorie nei pennacchi, fiancheggiata da colonne doriche a scanalature, poggiate su piedistalli con le fasce crocesegnate. La trabeazione è adorna di vasi con frutta, teste leonine, scudi, fra metope e triglifi. È una porta preziosa, raffinata, ove l'influsso del Falconetto e di Alvise Cor-

Fig. 57 — Padova, Municipio. Andrea Moroni: Porta al primo piano.
(Fot. Danesin, Padova).

naro si ripercuote, in quel centro umanistico di Padova, su Andrea Moroni, vinto egli pure dal neo classicismo quivi affermatosi con tanto rigoglio.

Fig. 58 — Padova, Palazzo dell'Università. Facciata, parziale
(Fot. Alinari).

Rivediamo Andrea Moroni nei lavori del cortile dell'Università padovana, e anche nella facciata di essa (fig. 58), dove però altri prima e dopo di lui misero mano togliendole unità, slegando la parte mediana dal resto per la tabella dell'iscrizione al secondo piano

Fig. 59 — Padova, Palazzo dell'Università. Andrea Moroni: Cortile.
(Fot. Anderson).

Fig. 60 — Padova, Palazzo dell'Università. Andrea Moroni: Cortile.
(Fot. Alinari).

e per lo stemma moderno, che, rotta la trabeazione del portale, s'appiatta sulla parete del primo. Anche altri elementi discordi nel basamento del palazzo impediscono la formazione d'un insieme, che la porta grandiosa, fiancheggiata da colonne doriche binate, doveva tenere sotto il suo imperio.

Il cortile (figg. 59-61) con colonne doriche al disotto, ioniche

Fig. 61 — Padova, Palazzo dell'Università. Andrea Moroni: Galleria superiore del cortile. (Fot. Alinari).

sopra, e piedistalli a specchi figurati uniti da balaustre, ha una trabeazione classica con metope, clipei e bucrani, fra il primo e il secondo piano, che porta un cornicione con teste leonine sull'asse delle colonne, e, tra una testa e l'altra, targhe ornamentali. Anche qui il senso decorativo viene a rompere la conformità dei due loggiati sovrapposti, tanto per la frangia del cornicione, quanto per le facce figurate dei piedistalli dell'ordine superiore, che fanno da acroteri alle festose balaustre.

Questo cortile fu attribuito incertamente al Palladio e al San-

sovino, infine ad Andrea da Valle [1], ma bene osservò Erice Rigoni [2] essersi i documenti riferiti per un equivoco a quel lapicida, mentre riguardavano Andrea Moroni, proto delle fabbriche della città, del palazzo podestarile e delle altre fabbriche pubbliche negli anni in cui del cortile universitario, pubblica fabbrica anch'esso, vennero

Fig. 62 — Padova, Palazzo Zacco. Andrea Moroni: Facciata. (Fot. Danesin, Padova).

edificati tre lati, quello a tramontana negli anni 1546-47, l'orientale nel 1555, l'altro a ponente nel periodo 1558-59 [3].

Il Moroni fece anche l'Orto dei Semplici od Orto Botanico, tra i primi d'Europa, ora mancante del portale di rustica architettura, che dava accesso al luogo, e che era molto semplice, a bugnato, con

[1] LORENZETTI GIULIO, *Il cortile e la loggia dell'Università di Padova* (*Andrea da Valle e Francesco Milanino*), in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, c. XI, 1908, pp. 124-136. Contro l'ipotesi del Lorenzetti, che assegnava a Andrea da Valle il cortile universitario, scrisse il LOVARINI E., *Andrea Valle architetto*, in *Rivista d'Italia*, giugno, 1910.

[2] RIGONI ERICE, libro cit., pp. 32-34.

[3] RONCHI, *Guida storico-artistica di Padova e dintorni*, Padova, 1922, p. 33.

Fig. 63 — Padova, Loggia della Corte Capitaniato. Andrea Moroni: Facciata.
(Fot. Danesin, Padova).

un giro di piccoli conci intorno all'arcata, e con una gran targa tangente ad esso sotto il frontispizio triangolare [1].

Al Prato della Valle in Padova, si vede ancora il palazzo Zacco disegnato dal Moroni (fig. 62) alla veneziana, con la parte centrale a tre aperture e le parti laterali a due, congiunte dall'ornato d'uno stemma e dal balcone a balaustre, con il solaio a finestre quadre

Fig. 64 — Pontevigodarzere (presso Padova), Certosa.
Andrea Moroni: Facciata della Chiesa e Chiostro principale.
(Per cortesia dell'I. I. d'Arti Grafiche, Bergamo).

tra specchi quadri, e con ante e obelischi, e un frontoncino nel mezzo, piccoletto, inadeguato alla distesa del cornicione. Ma, a parte queste sovrapposizioni, forse introdotte più tardi, a lunette e a punte di piramidine, la fronte, con l'ampio porticato, con le arcate lisce sui lisci capitelli dei pilastri, le pareti e i pilastri lineati da parallele, forma un effetto pittorico lieve, calmo, nobilissimo. La lineatura è tirata sino al primo piano, dove le zone semicircolari delle arcate

[1] Vedi, nel libro di Erice Rigoni, l'incisione dell'Orto botanico tratta dal « Teatro prospettico », disegnata dal Bellucco.

delle finestre si svolgono su dalla catena, che tutte le lega ai pilastrini, limite alla fronte della graziosa veneta palazzina.

Al Moroni appartiene la loggia della Corte Capitaniato (fig. 63) a Padova [1], da lui eseguita nel tempo in cui era « proto delle fabbriche della città ». Robusta, ben piantata, nella parte inferiore richiama il Sanmicheli per il bugnato che cinghia i pilastri e prende moto e

Fig. 65 — Pontevigodarzere (presso Padova), Certosa.
Andrea Moroni: Chiesa della Certosa e inizio del Chiostro principale.
(Fot. Danesin, Padova).

forza di morsa. La trabeazione ha nel fregio metope e triglifi; tra esse, non ornamenti, ma semplici quadretti. Al primo piano, tra paraste ioniche, son finestre con frontispizio triangolare; nel mezzo, lo stemma del Capitano entro una corona, bene accentra l'effetto della facciata. E, nel primo piano, il bianco della pietra, nei capitelli ionici delle paraste, nelle membrature delle finestre, nelle balaustre

[1] Rigoni Erice, libro cit., pag. 37. L'Autrice nota che ancora nel 1556 son registrati pagamenti per lavori nella « loggia o loggietta nova apresso la Cancellaria della Corte del Capitano ».

che interrompono i parapetti, nel tondo dello stemma, spicca dallo scuro mattone, producendo un bell'effetto di colore. Vi è differenza tra le pilastrate agli estremi della facciata, due a sinistra, una a destra, quelle binate, questa larga come le due insieme, così che non si sente squilibrio di sorta.

Un altr'opera lasciò il Moroni presso Padova, che ora lo riven-

Fig. 66 — Pontevigodarzere (presso Padova), Certosa. Andrea Moroni: Chiostro principale. (Fot. Danesin, Padova).

dica maestro. A Vigodarzere, la chiesa della Certosa [1] (figg. 64-65) ha la facciata con gli oculi osservati in Santa Giustina, e la porta an-

[1] Si attribuì ad Agostino Righetti da Valdagno, proto della fabbrica del Duomo, *carpentarius* e architetto, sapendosi di una contesa insorta tra lui e i monaci certosini, della quale fu arbitro Andrea Moroni, che il 16 luglio sentenziò spettare ad Agostino un supplemento di dieci ducati, « per compito pagamento de tutti li lavori luj ha fatto in el modello et inoltre viagi o fatiche aver designo ». In quella questione, come in altre precedenti, il Moroni è sempre giudice ed arbitro, tanto da farci ritenere ch'egli avesse nel lavoro *pars magna*.

Agostino Righetti da Valdagno aveva lavorato intorno a un modello di legno, il che non significa che il modello fosse eseguito sopra un disegno suo proprio o d'altri. Che il direttore della fabbrica della Certosa fosse lo stesso Andrea Moroni si può arguire per il fatto ch'egli ne era sempre presente ai lavori. La costruzione di essa ebbe

Fig. 67 — Pontevigodarzere (presso Padova), Certosa. Andrea Moroni Chiostro.
(Per cortesia dell'I. I. d'Arti Grafiche, Bergamo).

principio nel 1534, e continuò in seguito per molti anni. Nel 1536, Andrea Moroni stabilì il prezzo di capitelli scolpiti; nel 1543, sentenziò per il modello in legno portato alla Certosa da Agostino da Valdagno falegname; nel 1544, si stipulò contratto per la porta della chiesa, condotta secondo le sagome del Moroni stesso, e solo nel 1560, morto Andrea Moroni, architetto e proto della Certosa, fu eletto al suo posto,

cora riecheggiante delle grazie classiche del Falconetto e di Alvise Cornaro, così da persuaderci che tanto essa, quanto i chiostri che l'allacciano, siano architettura di Andrea Moroni. Il chiostro maggiore (fig. 66), semplice, puro, con i pilastri delle arcate innalzati da un parapetto ornato da teoria di quadrelli, quali piacque usare ad Andrea Moroni, è un capolavoro per la sua ariosità, per l'innalzarsi delle sue vele, per il silenzio di pace in quell'ordine ritmico, per il dolce respiro anelante d'arcata ad arcata, su quel campo del riposo, dell'eterna pace. Un altro chiostro minore (fig. 67), anteriormente eseguito, tutto alla rustica, con colonne doriche ad anella, arcate nimbate dai conci tra le pareti a scacchi, è di una grandezza rusticana e forte sotto la teoria di mensole reggenti il cornicione. Così prodigò ancora Andrea Moroni l'arte sua a Padova, adorna dal Falconetto e da Alvise Cornaro. Non ebbe il loro umanesimo, ma più dette di vita nuova alla pietra.

Andrea da Valle, cui attribuirono i chiostri. Glieli attribuì il MOSCHETTI nel suo libro su « Padova », pubblicato dalle Arti Grafiche di Bergamo, dal LORENZETTI nello studio sopra citato, sul cortile dell'Università.

3.

ANDREA DA VALLE

Quando a costruttore delle sue fabbriche, a interprete dei suoi divisamenti, Alvise Cornaro non ebbe più il Falconetto, si servì di un maestro che aveva lavorato con i figli del pittore nella Cappella dell'Arca nel Santo, di Andrea da Valle, istriano, del paese di Valle di Capodistria, e che ebbe a Padova il suo domicilio, il campo principale di lavoro quale lapicida e, dopo la morte del Moroni, « proto della fabbrica di Santa Giustina ».

Lavorò anche fuori di Padova; e s'incontra a Bologna intento, al dire del Lamo, alla costruzione di chiostri nel convento attiguo a San Gregorio (uno a via Monte Grappa n. 17, l'altro in via Nazario Sauro n. 1; figg. 68-69). Uno di essi si direbbe ispirato all'altro di Antonio Morandi, detto il Teribilia, al chiostro di San Giovanni in Monte (ora Carceri), specie in quella teoria di archi bassi del primo piano; e, pur semplificate, rispetto al modello, le forme architettoniche in quella serie d'archi, Andrea da Valle ottenne dozzinali aspetti. Meglio egli dette il disegno del chiostro di San Vitale a Ravenna (figg. 70-71): sopra il loggiato a colonne binate corinzie, stese, tangente alle arcate, una gran fascia e, sopra di esse, fuor dell'asse dei timpani, finestrine delle celle monacali, non corrispondenti al loggiato magnifico, aereo, slanciato, così che alla magnificenza corrisponde quasi povertà.

Nulla ci permette di pensare che l'architetto, al servizio di Falconetto nella scuola del Santo, di Alvise Cornaro nella villa di Luvigliano, compagno di Agostino di Valdagno, proto del duomo di Padova, nell'esecuzione del proprio modello per il coro della cattedrale stessa, si elevasse di artistica statura. Il successore di Andrea Moroni, come proto di Santa Giustina, portò l'arte sua a Ravenna,

Fig. 68 — Bologna, Convento attiguo a S. Gregorio.
Andrea da Valle: Particolare d'un chiostro.
(Fot. Ceccato).

Fig. 69 — Bologna, Convento attiguo a S. Gregorio. Andrea da Valle: Chiostro.
(Fot. Ceccato).

Fig. 70 — Ravenna, S. Vitale. Andrea da Valle: Secondo chiostro. (Fot. Alinari).

Fig. 71 — Ravenna, S. Vitale. Andrea da Valle: Terzo chiostro trilatere. (Fot. Alinari).

a Bologna e a Treviso; ma il disegno che egli dette ai tagliapietra, non apportò fama, almeno duratura, all'architetto.

Una delle occasioni di maggior rilievo per Andrea da Valle fu quella per l'erezione del coro nella Cattedrale di Padova, messa a concorso, al quale prese parte, insieme con Jacopo Sansovino. Non riuscì, ma tanto fece da non lasciar cader la scelta sul disegno del

Fig. 72 — Padova, Cattedrale. Andrea da Valle e Agostino da Valdagno: Interno. (Fot. Danesin, Padova).

Sansovino, e da ottenere l'intervento di Michelangelo, del cui progetto Andrea da Valle, avendo a compagno Agostino Righetti o Agostino da Valdagno, proto della fabbrica del Duomo, avrebbe dovuto curare l'esecuzione, mentre alla chetichella invece curò l'effettuazione del proprio progetto (fig. 72). E l'opera sua certo piacque agli operai della Cattedrale, che lo chiamarono per altri lavori.

Un'altra occasione, significativa della stima ottenuta a' suoi giorni, fu quella in cui fu invitato insieme con Guglielmo de' Grandi e Paolo del Ponte a far relazione per la ricostruzione delle aule di palazzo ducale, a Venezia, distrutte dagli incendi del 1574 e del 1577.

Fig. 74 — Padova. Santa Giustina.
Andrea da Valle: Disegno del seggio con postergale a destra dell'altar maggiore.
(Fot. Alinari).

1539, 2 aprile — Prende, in società con Tiziano Minio, in affitto una bottega «in qua de presenti inciduntur et laborantur lapides» (RIGONI).

1540 circa — A questa data si assegnano i due chiostri presso il convento di San Gregorio a Bologna.

1542, 13 settembre — Gli è intimato ad istanza del card. Pisani di finire entro tre giorni gli stucchi che si era obbligato a fare nel palazzo (RIGONI).

1543 — È chiamato in causa con il tagliapietra Marco, che era stato suo lavorante nel palazzo vescovile di Luvigliano (RIGONI).

1547 — Concorre con il Sansovino per la erezione del coro della cattedrale di Padova. Non riesce vincitore; ma i suoi sostenitori si oppongono alla scelta del progetto del Sansovino, e provocano l'intervento di Michelangelo, il cui disegno, Andrea da Valle e Agostino Righetti o Agostino da Valdagno, proto della fabbrica del Duomo, dovevano eseguire (Lovarini).

1548, 8 giugno — Costruisce un pilastro nella chiesa di Sant'Antonio da Padova.

1550, 4 marzo — Andrea da Valle, era stato proto della fabbrica di Sant'Uliana. Pure in quella data, si ha notizia che lo era stato del lazzaretto (RIGONI).

1552, 13 aprile — Invece del progetto di Michelangelo, si attua quello di Andrea da Valle, da questo proto, insieme con l'altro, Agostino da Valdagno. Andrea ne ricavò un utile maggiore, in considerazione che « composuit formulam sive modellum ipsius templi aedificandi » (RIGONI).

1552, 5 ottobre —Andrea da Valle, architetto del palazzo comunale di Treviso, si trova con un lapicida, che male aveva interpretato i suoi modelli, in una controversia, portata in quel giorno ai tribunali (RIGONI).

1559, novembre-dicembre — Per una causa promossa da due lapicidi contro Andrea da Valle, si ha notizia di lavori da lui diretti per le madri di Sant'Agata, il cui monastero andò distrutto; e per il chiostro di Santa Maria di Vanzo, non più esistente. Resta il chiostro di San Giacomo di Monselice, forse opera tutta sua (RIGONI).

1560, 23 settembre — Andrea da Valle, nominato proto di Santa Giustina dopo la morte di Andrea Moroni, fornisce sagome a tagliapietre per architravi, fregi, cornici della capelletta della chiesa (RIGONI).

1562, 10 luglio — A Ravenna si pagano 15 ducati d'oro « a Maestro Andrea protto di Santa Justina de Padua per sua mercede di habere fatto tra lui et suo fiolo il disegno del Claustro novo et dormitorio et altre officine del monasterio » di San Vitale. Si noti che tre sono i chiostri dell'antico monastero: il primo è il piccolo, rinascimentale, sul quale non è questione; il secondo è quello che Corrado Ricci attribuì, su documenti, ad Andrea da Valle; il terzo, trilatere, aperto, dello stesso materiale, lavoro e stile del secondo: colonne, capitelli, trabeazione, fascie e cornici tutto uguale; solo che le colonne del secondo chiostro sono binate, e perciò le finestre, anch'esse accoppiate, corrispondono all'incontro dei peducci degli archi, mentre nel terzo chiostro, dove le colonne son semplici, le finestre, semplici anch'esse, sono in corrispondenza delle chiavi degli archi. È probabile che, per quanto riguarda il terzo chiostro, l'intenzione fosse originariamente di costruirlo trilatere, come poi è rimasto, tale che si aprisse sull'orto o giardino. In conclusione: il chiostro trilatere è cinquecentesco come il secondo, e appartiene allo stesso periodo costruttivo. Fra l'uno e l'altro c'era il refettorio, per cui la disposizione era organicamente concepita come in tanti monasteri benedettini. Potrebbe anche darsi, come suggerisce il dott. Santi Muratori, bibliotecario a Ravenna, che col pagamento fatto ad Andrea da Valle la denominazione *Claustro novo* abbracciasse entrambi i chiostri, così come il *dormitorio*, per cui, oltrechè *per altre officine del monasterio*, si fa il pagamento, correva e corre lungo le fiancate di entrambi i chiostri. È intanto assolutamente da escludere che Giuseppe Antonio Soratini abbia, con sì perfetta identità di stile, costruito, come afferma Corrado Ricci, il chiostro trilatere. E il dott. Santi Muratori richiama documenti che parlano ben chiaro. Nel volume della Classense, già Miscellanea XXI, ora Miscellanea L², carte 132-166, tutto un grosso fascio, che va dal 1589 al 1591, il Padre Benedetto Flandrini, raccoglitore delle memorie di San Vitale, produce: « Instromenti, Scritture, Carte e documenti intorno la fabbrica del chiostro verso l'orto, cominciando dal refettorio grande, ecc., coll'aggiunta del dormitorio sopra al magazzeno dell'Olio, in faccia a tramontana, e contratto fatto con Magistro Alessandro Corso (*sic*, per *Corsi* lapicida) per far le colonae, capitelli, ecc. ..... di parte del Claustro dalla parte della chiesa ».

1562, 10 luglio — A Ravenna si pagano ducati 15 d'oro « a Maestro Andrea protto « di Santa Justina de Padua per sua mercede di habere fatto tra lui et suo fiolo « il desegno del Claustro novo et dormitorio et altre officine del monasterio a spese « del monasterio ».

1562, 12 ottobre — Maestro Caramaja di Lugo, capomastro muratore si obbliga con l'abazia di San Vitale di Ravenna, di « fabbricare il dormitorio di osservanza, secondo il disegno di mastro Andrea Proto di Santa Giustina di Padova ..... con la proportione et bellezza che deve aver per il sudd. disegno ».

1563, 15 aprile — « A messer Andrea protho de Santa Justina per le spese fatte da Padoa a Ravenna et per il ritorno da Ravenna a Padua per orari a veder la fabrica del Monasterio et far altri dissegni a cassa 247 lire, 50 soldi, 8 dinari ».

1577 — Il suo nome compare nella lista degli architetti, interrogati dal Senato Veneto per la ricostruzione del palazzo ducale dopo l'incendio del 1577.

(Questi regesti son desunti dalle seguenti pubblicazioni: Ricci Corrado, *Andrea da Valle a Ravenna*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, a. XII, fasc. I-II, gennaio-aprile 1909, Padova, p. 26-28; Lorenzetti Giulio, *Il Cortile e la Loggia dell'Università di Padova* (*Andrea da Valle e Francesco Milanino*), in *Bollettino* sudd., a. XI, fasc. 4-5, luglio-ottobre (1908), Padova, pp. 124-137; Lovarini Emilio, *Intorno un progetto del Sansovino per il Duomo di Padova*, in *Atti e memorie della R. Acc. di Scienze, lettere ed arti in Padova*, vol. XV, disp. III, Padova, 1899; Id., *Di Andrea da Valle architetto*, in *Rivista d'Italia*, Roma, 1910; Rigoni Erice, *L'altare della Croce in Santa Maria dei Carmini e il Palazzo dei Monti Vecchi in S.ta Maggiore di Padova*, in *Bollettino* sudd., N. S., VIII (XXIV, 1932); Fiocco G., *Le cose belle dell'Università* in *L'Università e il R. Istituto superiore d'Ingegneria di Padova*, ivi, 31, VIII, '33). Più di tutti gli studî sopra citati, ha dato luce, con gran copia di documenti, la Dott. Erice Rigoni col libro citato su « Andrea Moroni ».

4.

GIANGIORGIO TRISSINO

La facciata della villa Cricoli (fig. 75) di Giangiorgio Trissino, compiuta nel 1538 (Bertotti-Scamozzi, II, 61), richiama, nella parte mediana ai due torrazzi (uno a punta di diamante ed uno no), per le tre finestre a frontispizio curvo e triangolare, tra basse paraste, e sopra parapetto lievemente avanzato sulla trabeazione, la loggia Cornaro a Padova. Sotto alla trabeazione, tra colonne ioniche, sono tre arcate aperte, lunghe, su gradinata. Tutto è men classico: la loggia Cornaro è semplificata, ha meno quadrate forme, non metope, triglifi e bucrani nel fregio del cornicione liscio, non ripiegamenti di cornici sui capitelli, non mensolette ai lati dei frontispizi, non teste all'antica a chiave degli archi, non le Vittorie nell'arco medio trionfale. Spogliate così le membra architettoniche, l'architetto, Trissino, confinò due statue antiche in due nicchiette sgusciate lievemente, e a contrappesarle al disotto, di qua e di là del portico, aprì due oculi e una stretta nicchia. Il Trissino si valse della loggia Cornaro liberamente, e con una grande sottigliezza tagliò nettamente sui torrazzi, al mezzo, tre aperture corniciate di bianco alla veneziana. Altro non sappiamo delle fabbriche del Trissino, se non che questa villa di Cricoli fu attribuita recentemente al Palladio, data al Trissino anche dal Bertotti-Scamozzi (II, 61). Probabilmente Alvise Cornaro, che, anche fuor di Padova, stendeva gli sguardi all'arte, potè incontrarsi col Trissino e con lui intendersi per l'erezione della villa.

Ottavio Bertotti-Scamozzi [1] discorre della fabbrica «di ragione de' Nobili Conti Trissini dal Vello d'Oro, illustri discendenti dell'immortale Gio. Giorgio, letterato esimio del secolo decimosesto: «è

---

[1] Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, tomo secondo, Vicenza, 1796, per Giovanni Rossi.

opinione di molti, ch'ella sia invenzione del Palladio; ma un tal parere, il quale non ha altro appoggio che la semplice tradizione, non sembra gran fatto plausibile a chi, ben sapendo che il Palladio nel tempo, in cui migliorossi quest'abitazione, cioè nell'anno 1536, non contava se non diciotto anni, non può indursi a credernelo in sì fresca età l'inventore. Questi conghietturano invece che il celebre Gio.

Fig. 75 — Vicenza (presso), Villa Cricoli. Giangiorgio Trissino: Facciata.

Giorgio, il quale al grande amore per le Lettere seppe unir lo studio delle bell'Arti, e massimamente dell'Architettura, di cui, per testimonio dello stesso Palladio e del Tommasini possedeva le cognizioni migliori, e dimostrossi peritissimo, abbia in tal guisa, veramente elegante, corretto il Fabbricato difforme, che già esisteva ». E del fabbricato preesistente Bertotti-Scamozzi ricorda « le finestre della sala riguardanti a Ponente, e le Porte che danno l'ingresso agli appartamenti, che hanno gli Stipiti ornati sul gusto Gotico. Questo è un manifesto indizio che la Fabbrica era costrutta in quel modo prima della sua modernazione ».

II.

JACOPO SANSOVINO

Notizie sull'attività di Jacopo Sansovino come architetto

1486, 3 luglio — Viene battezzato, in Firenze, Jacopo di Antonio di Jacopo, del Popolo di San Pier Maggiore (Milanesi).

1502 circa — Il giovinetto Jacopo, in età di sedici anni, entra nella bottega di Andrea Contucci, detto, dalla sua patria, il Sansovino.

1503, 1 novembre — Viene eletto papa Giulio II. Giuliano da San Gallo, sperandone la protezione, parte da Firenze, o alla fine del 1503 o al principio del 1504, e va a Roma, conducendo seco, secondo il Vasari, il giovane Sansovino. Più probabilmente, Andrea Sansovino, recatosi a Roma per i monumenti dei Cardinali Basso e Riario, lo condusse con sè.

1510-11 circa — Il Sansovino ritorna malato a Firenze.

1514 — Leone X bandisce un concorso per la chiesa nazionale dei Fiorentini in Roma. Fu prescelto il disegno di Jacopo.

1515, 30 novembre — Leone X, diretto a Bologna, passa per Firenze. Gli vengono fatte grandi accoglienze e, per ordine della Signoria, vengono costruiti vari archi trionfali, di molti dei quali il Sansovino diede il modello. In quest'occasione Jacopo fece anche, insieme ad Andrea del Sarto, la facciata di Santa Maria del Fiore, tutta di legnami, a forma d'arco trionfale, «di lavoro corinto»; l'opera era così bella che il papa ebbe a dire «che era un peccato che così fatta non fusse la vera facciata di quel tempio».

1515, 22 dicembre — Al ritorno da Bologna Leone X si ferma nuovamente a Firenze. Per i nuovi festeggiamenti, il Sansovino fa un arco trionfale a Porta San Gallo «bello a meraviglia, pieno di statue, e di quadri di pitture ottimamente lavorati» (Vasari).

A quest'epoca risale anche la gara per la facciata di San Lorenzo, cui prese parte anche il Sansovino, insieme a Giuliano da San Gallo, a Raffaello e a Michelangelo e, pare, ad Andrea Sansovino.

1516 — Tornato a Roma Leone X, lo seguì, poco dopo, il Sansovino, per presentargli il suo modello per la facciata di San Lorenzo, secondo il Vasari; ma la direzione dei lavori venne subito allogata a Michelangelo.

1517, 30 giugno — Jacopo, escluso per Michelangelo da ogni collaborazione nella facciata di San Lorenzo, scrive al rivale, lagnandosene aspramente e accusandolo di mancar di parola (GOTTI, *Vita di Michelangelo*).

1519, 22 gennaio — Leonardo del Sellaio informa Michelangelo che il Sansovino andava spargendo maldicenze contro di lui, e che era giunto ad accusarlo presso il cardinale Aginense di trascurare la tomba di Giulio II (GOTTI, *op. cit.*).

1519, notte fra il 22 e il 23 maggio — A causa di un incendio crolla il soffitto dell'antica chiesa di San Marcello de' Servi, determinando la rovina dell'edificio. Ne viene subito deliberata la ricostruzione, che però si prolunga per moltissimi anni, e non vien terminata che nel 1592, senza la facciata, che è del Fontana (L. MUNOZ GASPARINI, *San Marcello al Corso*).

1520 — Il Sansovino inizia i lavori per la costruzione della chiesa dei Fiorentini in Roma.

1521 — Gli nasce il figlio Francesco, tenuto al fonte battesimale in Sant'Eustachio dal cardinale Giovan Maria da Monte, che divenne poi Giulio III (TEMANZA, *Vita di Jacopo Sansovino*).

1521, 1° dicembre — Morte di Leone X. In seguito alla elezione di Adriano VI vengono sospesi i lavori per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, ch'erano stati favoriti dal pontefice mediceo. Il Sansovino però ne aveva già abbandonata la direzione, ed era tornato a Firenze per curarsi d'una caduta, lasciando la cura dell'opera ad Antonio da San Gallo (VASARI).

1523 — Suppone il Temanza che in quest'anno Jacopo sia andato una prima volta a Venezia, e appoggia la sua ipotesi all'affermazione di Francesco Sansovino, che dice aver suo padre dimorato a Venezia 47 anni. Calcolando che vi morì nel 1570, vi sarebbe andato appunto nel 1523, forse lasciando Firenze per timor della peste o forse in seguito alla elezione di Adriano VI, poco amico delle arti. Ma i suoi lavori in Venezia sembra non incominciassero prima del 1529.

1523, 19 novembre — Viene eletto papa Clemente VII e quindi vengono ripresi i lavori nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Il Sanso-

1532, luglio — Il Capitolo di Santa Maria di Val Verde o della Misericordia scelse in quel giorno per la sua nuova sede il progetto presentato dal Sansovino; ma i lavori procedettero lentamente, così che solo nel 1545 giunsero al tetto, e solo fra il 1553 e il 1556 si estesero alle decorazioni interne della Sala terrena. I lavori nella scuola erano stati incominciati nel 1508 dal Leopardi, e continuati poi da Piero Lombardo (TEMANZA, *op. cit.*).

1533 — Su modello del Sansovino, per incarico del padre Antonio Gradenigo, viene eretto nella distrutta chiesa dei Servi il nuovo altare delle Reliquie.

1534, 15 agosto — Si inizia la fabbrica di San Francesco della Vigna, sotto gli auspici del serenissimo Andrea Gritti (TEMANZA, *op. cit.*).

1534 — Leggesi questa data nella Madonna dell'atrio dell'Arsenale, collocata entro un tabernacolo marmoreo d'ordine corinzio.

1535 — Il Consiglio dei Dieci stabilisce di fabbricare una nuova Zecca (TEMANZA, *op. cit.*).

1535, 25 aprile — Il modello proposto dal Sansovino per San Francesco della Vigna viene esaminato da Francesco Georgi, religioso di quel monastero, che ne riforma le proporzioni secondo i principii platonici (TEMANZA, *op. cit.*).

1536, marzo — Viene scelto per la riedificazione della Zecca il progetto del Sansovino (LORENZETTI, note alla *Vita del Vasari*).

1536, agosto — Dirige l'esecuzione dell'altare nella chiesetta di Santa Maria Mater Domini.

1536, novembre — La Comunità di Venezia richiede al Sansovino il suo parere circa la ricostruzione del palazzo comunale.

1537, 1° marzo — Jacopo viene eletto proto per la costruzione della Zecca (LORENZETTI, *op. cit.*).

1537, 6 marzo — Un decreto dei procuratori stabilisce che si debba fare una libreria per collocarvi ed ordinarvi i libri greci e latini lasciati alla repubblica dal cardinal Bessarione « sul luogo della fabbrica da poco incominciata dove erano le botteghe di panatteria su la piazza di San Marco », secondo la forma del modello fatto e da farsi da Jacopo Sansovino (L. PITTONI).

1537, agosto — Un fulmine colpisce il campanile e rovina la loggetta che stava ai suoi piedi. Forse in seguito a ciò si provvide alla nuova costruzione sansoviniana (LORENZETTI, « La loggetta », in *L'Arte*, 1910).

1537, 20 novembre — Pietro Aretino scrive a Jacopo una lettera di sommo interesse per la conoscenza dell'attività dell'artista. Da essa ricaviamo: 1º) che Jacopo era richiesto, invano, dalla corte pontificia; 2º) un elenco delle opere romane dell'artista: la chiesa dei Fiorentini, che fondaste in sul Tevere con istupor di Raffaello d'Urbino, d'Antonio da San Gallo e di Baldassare da Siena, e quella di San Marcello, e le sepolture d'Aragona, di Santa Croce e di Aginense; 3º) l'elenco di tutte le opere che l'artista aveva già fatto a Venezia: « ..... Chi non lauda i ripari perpetui per cui sostiensi la chiesa di San Marco? Chi non si stupisce nella Corinta macchina della Misericordia? Chi non rimane astratto nella fabbrica rustica, e Dorica della zecca? Chi non si smarrisce vedendo l'opra di dorico intagliato, che ha sopra il componimento Jonico con gli ornamenti dovuti, cominciata all'incontro al palazzo della Signoria? Che bel vedere farà l'edificio di marmo e di pietre miste, ricco di gran colonne, che dee murarsi appresso la detta? Egli avrà la forma composta di tutte le bellezze dell'architettura, servendo per loggia, nella quale spasseggeranno i personaggi di cotanta nobiltade. Dove lascio i fondamenti, in cui debbon fermarsi i superbi tetti Cornari? Dove la Vigna? ..... ». La lettera prosegue ancora, ricordando alcune opere di scultura e tessendo le lodi dell'artista (*Raccolta di lettere*).

1537 — Son gettate le fondazioni del nuovo Palazzo Corner della Ca' Grande a San Maurizio, sul Canal Grande.

1537, fine — Viene iniziata la nuova loggetta del Campanile, di cui già parla, come d'un progetto, la lettera dell'Aretino (Lorenzetti, *op. cit.*).

1538 — La costruzione della Libreria è compiuta nei tre archi di fianco, corrispondenti al lato minore della fabbrica.

1538 — Le Comunità del Cadore e di Belluno invitano il Sansovino insieme a Tiziano a voler procedere alla misurazione di alcune loro possessioni di valli e di montagne, e al disegno di una mappa.

1538 — Il Sansovino è a Vicenza, invitato a esaminare le condizioni della Tribuna di quella Cattedrale, a compierla e ad allestirla per il Concilio bandito da Paolo III.

1539, gennaio — La Loggetta è già innanzi, e si attende a decorarla con bassorilievi (Lorenzetti, *op. cit.*).

1539, 19 aprile — Gli viene accresciuto lo stipendio a 220 ducati annui (Temanza).

« curatia et far circa la sua conducta quello che parera ali Sig.ri Pro-
« curatori ..... ».
(L. PITTONI, *op. cit.*).

1546, 4 ottobre — Jacopo scrive al cardinale Bembo, informandolo d'aver quasi condotto a termine la fabbrica della Libreria. I danni accaduti per il crollo dell'anno precedente non erano stati molto gravi, e, a dire del Sansovino, si erano limitati alla caduta di una finestra e del pezzo di muro che le sovrastava (TEMANZA, *op. cit.*).

1546, 23 ottobre — Il Bembo risponde all'architetto, rallegrandosi che la Libreria sia ora a buon punto (*Raccolta di lettere*).

1546, 21 novembre — I Procuratori dànno incarico a « Maistro Antonio Scarpolin (Scarpagnino) e Maistro Bernardo (Righetti) protto alli Provedadori di comun » di rivedere la fabbrica della Libreria, che il Sansovino afferma di aver finito « iuxta la sua scrittura » (L. PITTONI, *op. cit.*).

1546, 28 novembre — Lo Scarpagnino e Bernardino Righetti giurano di aver visto la fabbrica della Libreria « et examinata tutta da alto a « basso et visto tutte le piere vive esser bone et ben squarizate et ben « intagliate con le sue figure benissimo lavorade et ben messo in opera « et viste tutte le muraglie e sta refacte sonno ben lavorade, et de « bone piere et bona calcina ben facta con il suo coperto in cadena « stanno benissimo e forte: et nui prothi deponemo per nostro sacra- « mento che dicta fabricha è più forte et più durabil di quello che la « era in prima avanti la ruinasse » (L. PITTONI, *op. cit.*).

1547, 3 febbraio — I procuratori ritornano il Sansovino nella carica di proto, con lo stesso salario che aveva prima.

1547, 21 novembre — Il Sansovino è incaricato dai Procuratori di provvedere a riparare la cupola della cappella di San Teodoro, che si trova « in grandissimo pericolo di cascar se non se li provede ..... ».

1547 — Invitato dal Capitolo della Cattedrale di Padova, presenta un progetto per la costruzione della tribuna.

1548, febbraio — L'Aretino scrive a Jacopo rallegrandosi, poichè « la rovina della fabbrica è ritornata mole sublime di perpetua stabilità », e perchè l'artista, dopo i guai sofferti, è di nuovo in grazia al Senato (*Raccolta di lettere*).

1548, aprile — Altra lettera dell'Aretino a Jacopo, in cui gli scrive, alludendo alla libreria: « ..... i di voi concorrenti vi hanno perduto di vista;

talchè deposto giuso la invidia, in cambio di odiarvi vi riveriscono; dando adesso più vanto alla fabbrica stupendamente ridotta che già non gli diedero biasimo ..... » (*Raccolta di lettere*).

1548 — Provvede ad alcuni restauri al Campanile di San Marco.

1549 — Essendo morto Antonio Scarpagnino, viene affidata a Jacopo la direzione della costruzione della chiesa di San Fantino (LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*).

1549, dicembre — Viene inviato a Pola il Sansovino per provvedere ai restauri dell'Abbazia di S. Maria Formosa, dopo aver tolto dall'antico tempio e trasportato a Venezia ventidue colonne grandi, di marmo prezioso orientale, che in parte furono poste in opera nelle scale della libreria Marciana, e, più tardi, intorno al 1574, nella « Sala delle quattro porte » in Palazzo Ducale (LORENZETTI, in *La vita di Giorgio Vasari*, Firenze, 1913, p. 312). E così Pola, a detta dei pochi cittadini colà rimasti, fu « spogliata delle più belle antigazie si trovavano in la giesia della abbatia fabricata dalle facultà de quelli de Puola de colone, marmori, porfidi et serpentini et altri de grandissimo valore » (RODOLFO GALLO).

1552-55 — Costruzione delle fabbriche nuove di Rialto (LORENZETTI, *op. cit.*).

1553 — Circa quest'anno viene iniziata la costruzione della chiesa di San Giuliano, eretta con denaro in maggior parte offerto dal medico ravennate Tommaso Rangone (LORENZETTI, note alla *Vita del Vasari*).

1553, 29 gennaio — Contratto di nozze tra Francesco, figlio di Jacopo Sansovino, e Benedetta Musocca, figlia di messer Vettor. Jacopo dona « al sopradetto messer Francesco suo figliolo, il quale esso messer Giacomo ha sempre tenuto e tien per suo figliolo..... tutte le case e fabbriche le quali esso messer Giacomo ha fabbricato e fabbricherà nella contrada di San Trovaso per mezzo la chiesa di Ognisanti..... » (TEMANZA, *op. cit.*).

1554 — In San Marco si compiono, sotto la direzione del Sansovino, le balaustrate e i parapetti delle tribune degli organi prospicienti il Presbiterio.

1554 — Il Sansovino presenta alla Comunità di Brescia il disegno di compimento del Palazzo Comunale di quella città, in parte accettato e in parte modificato da successive proposte del Palladio.

1554, 21 gennaio (m. v.) — Presenta insieme con il Sammicheli disegno per la costruzione della Scala d'Oro.

1554, 22 gennaio (m. v.) — I procuratori, riunitisi a deliberare per la nuova scala che si voleva fare in Palazzo Ducale, esaminati i progetti di maestro Piero Piccolo, del Palladio e del Sansovino (in collaborazione, questi, con maestro Michiel), scelgono quest'ultimo con 15 voti favorevoli contro 10 contrari (L. PITTONI, *op. cit.*).

1555 circa — Prepara il modello per il monumento al Vescovo Livio Podocattaro in San Sebastiano.

1555 — È compiuta, su modello del Sansovino, una parte delle Fabbriche Nuovissime di Rialto, prospicienti il Canal Grande.

1557 — S'inizia, su disegno del Sansovino, la facciata di San Gimignano (LORENZETTI, *op. cit.*).

1560-62 — Jacopo restaura la cappella Emiliana nella chiesa di San Michele in Isola, costruita da Guglielmo Bigno bergamasco, la cui struttura era poco solida, anche per la natura del terreno (LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*).

1560 circa — Dirige il restauro del palazzo dei Duchi di Urbino a Venezia.

1561 — Il palazzo Corner della Ca' Grande è ancora in costruzione (LORENZETTI, *op. cit.*).

1561 — È compiuto su modello e con la direzione del Sansovino il monumento in San Salvatore alla memoria del doge Francesco Venier († 1556).

1564 — Circa quest'anno Jacopo pone termine alla costruzione della chiesa di San Fantino (LORENZETTI, *op. cit*). Su modello attribuito al Sansovino, si erigono il Presbiterio e l'Abside.

1568, 14 gennaio — Gli vengono saldate le polizze per i lavori eseguiti all'altar maggiore e alla sagrestia di San Basso sul modello da lui apprestato.

1568, 16 settembre — Jacopo fa testamento, ordinando che delle sue facoltà siano fatte due parti, una per Francesco e una per Lessandra sua figliola (TEMANZA, *op. cit.*).

1570, 27 novembre — Data della morte di Jacopo, in una nota scoperta dal Temanza nel Registro del Necrologio veneziano. Secondo questa notizia Jacopo sarebbe morto di 91 anni, ma l'indicazione è erronea, perchè, essendo nato nel 1486, l'artista aveva dunque, nel 1570, 84 anni. [1]

---

[1] Bibliografia sull'artista: VASARI, *Le Vite*, ed. Milanesi, Firenze, 1879; SANSOVINO FRANCESCO, *Venetia città nobilissima et singolare.....* In Venetia, 1581; TEMANZA, *Vita di Jacopo Sansovino*, Venezia, 1753; ARETINO PIETRO, *Libri delle Lettere*,

* * *

Jacopo Sansovino prese parte al concorso bandito da Leon X per la chiesa dei Fiorentini in Roma, e il suo disegno venne preferito a quelli di Raffaello, di Antonio da Sangallo il Giovane, di Baldassare Peruzzi. Iniziati i lavori per la nuova costruzione, s'incontrarono pratiche difficoltà, perchè, non volendosi guastare l'allineamento degli edifici di via Giulia con la chiesa, questa tanto dovette inoltrarsi da terminare nel Tevere. Occorsero perciò grandi lavori di fondazione e ingentissime spese, che il Vasari calcolò a quarantamila ducati. Durante quel faticoso inizio, Jacopo Sansovino partì per Firenze, affine di curarsi da una caduta, e lasciò ad Antonio da Sangallo il Giovane l'incarico di condurre avanti il lavoro, che fu presto

---

volumi 6, in Parigi, 1609; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785; MANFREDI FULGENZIO (FRA), *Dignità Procuratoria di San Marco*, Venetia, 1611; GAYE, *Carteggio inedito di artisti*, Firenze, 1840; CICOGNA L., DIEDO A., SELVA G. A., *Le Fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia*, Venezia, 1858; GAYE, *Processo ed atti de' Procuratori per il crollo della Libreria*, Venezia, 1855; SAGREDO AGOSTINO, *Di Jacopo Sansovino*, Orazione, Venezia, 1890; LETAROUILLY, *Edifices de Rome moderne*, Parigi, 1868; GARDIN ANTONIO, *Il testamento di Jacopo Sansovino*, in *Arte e Storia*, III, 1884, p. 323-5; B. C., *Documenti per la storia della cappella Emiliana nell'Isola di San Michele*, in *Arch. Veneto*, 1886, p. 496; LAZZARI VINCENZO, *Scrittura di J. S. e parti del Consiglio dei Dieci riguardanti le fabbriche della Zecca di Venezia*, ivi, 1850; CECCHETTI B., *Documenti per la storia dell'Augusta Ducale Basilica di San Marco in Venezia*, ecc., Venezia, 1886; ERCULEI R., *La villa di Giulio III. Suoi usi e distruzioni*, in *Nuova Antologia*, 1890; MOLMENTI P., *La Libreria di Jacopo Sansovino*, in *Boll. d'Arte e curiosità veneziane*, 1894; CANTALAMESSA, *La loggetta*, in *Rassegna d'Arte*, 1902; PITTONI LAURA, *Jacopo Sansovino pittore*, Venezia, 1911; ID., *La Libreria di San Marco*, Pistoia, 1903; COGGIOLA GIULIO, *Della libreria del Sansovino al palazzo ducale*, 1906; BERCHET, *Contributo alla storia dell'edificio della veneta Zecca*, in *Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti*, 1909-10; LORENZETTI GIULIO, *Il cortile e la loggia dell'Università di Padova*, (*Andrea da Valle e Francesco Milanino*), in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 1908; ID., *La loggetta al campanile di San Marco*, in *L'Arte*, 1910; RAMBALDI, *La scala dei giganti nel palazzo ducale di Venezia*, in *Ateneo Veneto*, 1910; LORENZETTI GIULIO, *La loggetta sansoviniana in un disegno del '700*, in *Il Marzocco*, 1912; ID., *Note alla Vita di Jacopo Sansovino del Vasari*, Firenze, 1913; ID., *Venezia e il suo estuario*; GALLO ROBERTO, *Jacopo Sansovino a Pola*, 1926, a cura del Comune di Venezia; ROSENBERG, *Jacopo Sansovino*, in *Kunst und Künstler* del Dohme, 1879; PLANISCIG LEO, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, a pag. 349 e segg., *Jacopo Sansovino*, Wien, 1921, LORENZETTI GIULIO, *Itinerario Sansoviniano a Venezia*, a cura del Comitato per le onoranze Sansoviniane, Venezia, 1929; GALLEGARI ADOLFO, *Il palazzo Garzoni a Ponte Casale*, in *Dedalo*, VI, 1925-26, pp. 569-98; LORENZETTI GIULIO, *La libreria sansoviniana di Venezia*, Accad. e bibl., II, 1928-29, fasc. VI, pp. 78-98; III, 1929-30, fasc. 1, pp. 22-36; MOSCHINI VITTORIO, *La villa Garzoni del Sansovino a Ponte a Casale*, in *L'Arte*, N. S., 1930, pp. 532-40; MIDDELDORF ULRICO, *Unknown Drawings of the two Sansovino*, in *Burl. Mag.*, N. S., 1932, pp. 236-45; MENEGHINI MARIO, *Un bassorilievo della loggetta del S. ritornato a Venezia*, in *Boll. d'Arte*, XXVIII, serie III, 1, 1934, pp. 46-48; MIDDELDORF ULRICO, *Sull'attività della bottega di J. S.*, in *Rivista d'Arte*, XVIII, serie II, a. VII, 1936, pp. 245-263.

sospeso per la morte di Leon X, ripreso poi, all'assunzione di Clemente VII al pontificato, e di nuovo messo in abbandono per la fuga del Sansovino da Roma nei giorni funesti del Sacco. L'opera dal Sangallo proseguita s'interruppe per mancanza di fondi, e, quando, sotto Pio IV, si volle continuare e si ricorse a Michelangelo, la penuria di mezzi portò a lunghe soste, finchè, auspici Gregorio XIII, Clemente VIII e Leone XI, dirigente Giacomo della Porta, la chiesa progredì, e arrivò, morto il nobilissimo architetto, al compimento della cupola per il Maderno. La facciata rimase rustica fino al 1734, anno in cui Alessandro Galilei la fece nuova per ordine di Clemente XII. Al Sansovino, dunque, con ogni verosimiglianza, appartengono soltanto le fondamenta della chiesa, così che l'Aretino, enumerando le magnifiche opere del grande scultore e architetto, accenna, nella lettera del 20 novembre 1537, alla « chiesa dei Fiorentini, che fondaste in sul Tevere, con istupore di Raffaello da Urbino, di Antonio da Sangallo e di Baldassare da Siena ». E l'Aretino, ricordati in qualche modo quei competitori di Jacopo nel concorso indetto da Leon X, significa la parte avuta da lui nella fabbrica, cioè nella fondazione.

Invece, nel discorrere di San Marcello dei Frati de' Servi, che il Sansovino « cominciò a murare », al dire del Vasari, l'Aretino, nonostante l'incompiutezza in cui l'artista la lasciò, partendo da Roma, scrive in quella stessa lettera: « San Marcello vostra operazione ». Distrutta la basilica da un incendio, il 22 maggio 1519, si pensò a rifarla sui disegni del Sansovino, che ne capovolse l'orientamento. Quando l'architetto abbandonò Roma, nei giorni prossimi al Sacco, la nuova chiesa era in gran parte fabbricata. È noto che Perin del Vaga, pure in fuga da Roma nel 1527, aveva già dipinto una fra le cappelle « tirate a fine di muraglia e coperte di sopra », come dice il Vasari, e cioè la cappella del Crocefisso, quarta a destra. Perin del Vaga aveva compiuto altri affreschi, ora distrutti, ma che stavano forse intorno all'immagine quattrocentesca della Madonna, nella terza cappella pure a destra. Perciò queste cappelle (sicuramente la quarta) dovevano essere compiute alquanto prima del 1527. E del resto, lo stesso Vasari, parlando di Perin del Vaga, dice: « Facevasi in questo tempo, per ordine di Jacopo Sansovino, per la chiesa di San Marcello in Roma, convento de' Frati de' Servi, che oggi è ri-

masta imperfetta; onde, avendo eglino tirate a fine di muraglia alcune cappelle e coperte di sopra..... ». Le ultime cappelle sono dunque indubbiamente del Sansovino.

Si trova, nel Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizî, un disegno di Antonio da Sangallo il Giovane, dell'abside e di una grande cupola per San Marcello, differenti dalla forma attuale, rimasta forse fedele ai disegni originarî del Sansovino. L'abside, che questi disegnò rettangolare, fu fatta curva da Annibale Lippi nel 1569; e tutta la chiesa fu compiuta nel 1592, ad eccezione della facciata, che Carlo Fontana architettò nel 1683.

Le guide romane più antiche attribuiscono soltanto al Sansovino il mutamento d'orientazione della chiesa di San Marcello, essendo stata la chiesa completata dopo la sua partenza da Roma, mentre l'Armellini la ritiene opera di lui sin dalle fondamenta, e tale la giudica, benchè lasciata dall'architetto incompiuta, il Milizia. Nonostante la incompiutezza, anche sotto le superfetazioni, i cambiamenti, corrono qua e là le linee tracciate dal Sansovino; ancora, segno della devozione ad Andrea suo maestro, si spiega il monumento, da Jacopo condotto in più tempi per il Cardinal di Sant'Angelo e il vescovo Antonio Urso.[1] Ancora son le tracce degli affreschi di Perin del Vaga, interrotti dai terrori del Sacco; e inoltre il monumento michelangiolesco del vescovo Matteo Grifoni, ed altro ed altro che si collega al rinnovamento sansovinesco della chiesa, alla sua architettura perfettamente unitaria, tanto da farci ritenere, meno il coro di Annibale Lippi, tutto il resto consono alla concezione originaria del Sansovino.

Un'altr'opera, indicata come unico esempio dell'architettura civile romana di Jacopo[2], è il palazzo in via dei Banchi Nuovi a Roma (n. 42), da lui eretto per Roberto Strozzi (fig. 76), e poi passato ai Gaddi, ai Valdini, ai Niccolini di Firenze, infine agli Amici, attuali proprietari. Il Lorenzetti vi riconosce le tracce di una timida imitazione da Bramante, il quale informa, a suo parere, anche ciò che dell'architetto Sansovino resta nelle chiese di San Giovanni dei Fiorentini e di San Marcello. Tuttavia il palazzo pare già prossimo alla

---

[1] Cfr. VENTURI AD., *La scultura del Cinquecento*, vol. X, parte 2ª, p. 614.
[2] LORENZETTI GIULIO, Prefazione alle *Vite* del VASARI, ed. Bemporad.

Fig. 76 — Roma, Via Banchi Nuovi. Jacopo Sansovino (attr. a): Palazzo Strozzi, esterno. (Fot. del R. Gabinetto fotografico Naz.)

cerchia raffaellesca, e particolarmente a Giulio Romano, anche per l'uso del bugnato, tanto simile all'altro nel palazzo di questo maestro a Sant'Eustacchio. È vero che l'attribuzione risale al Vasari.

Fig. 77 — Roma, Piazza Caprettari. Jacopo Sansovino (attr. a): Palazzo Lante. (Fot. del R. Gabinetto fotografico Naz.).

Figg. 78-79 — Roma, Palazzo Lante.
Jacopo Sansovino (attr. a): Imposta con imprese medicee nelle aperture al piano terra.
(Fot. del R. Gabinetto fotografico Naz.).

Fig. 80 — Roma, Palazzo Lante. Jacopo Sansovino (attr. a): Particolare del cortile. (Fot. Alinari).

ma par giusto contrariarla per il fatto [1] che Jacopo fu scelto quale arbitro in una vertenza fra gli Strozzi, suoi clienti, e Bonacorso de

[1] GIOVANNONI, *Un'opera sconosciuta di Jacopo Sansovino*, in *Bollettino d'Arte*, 1917.

Rucellai, a proposito della fabbrica che si veniva costruendo; e la scelta non sarebbe stata possibile quando realmente il Sansovino stesso ne fosse stato l'architetto.

Altro esempio d'architettura civile romana attribuita a lui solo però dal Melchiorri[1], è, nella piazza Caprettari, il palazzo Lante (fig. 77), innalzato per volere di Leone X, che lo destinava a

Fig. 81 — Roma. Palazzo Lante. Jacopo Sansovino (attr. a): Cortile.
(Fot. Alinari)

Giuliano suo fratello, intorno al 1513. Acquistato da Ludovico Lante nel 1533, serba tuttora, perfino nelle imposte delle aperture al piano terra, le imprese medicee delle penne e degli anelli col diamante triangolare (figg. 78-79)[2], mentre all'esterno, nel cornicione, sono aquile, mascheroni e imprese dei Della Rovere. Nel cortile (figg. 80-81) si ripetono le imprese medicee, e si hanno le tracce della costruzione

[1] *Guida metodica di Roma e dintorni.*

[2] Ai primi del '600, Onorio Longhi completò il palazzo, rialzandolo e trasformandolo in parte. [illegible]

Fig. 82. — Venezia, Museo Correr.
Stampa con la rappresentazione del ramo delle Vecchie Procuratie collegate al San Gimignano, di fronte a San Marco.

Fig. 83 — Venezia, San Salvatore. Jacopo Sansovino: Porta sotto l'organo. (Fot. Fiorentini).

Mentre lavorava al piccolo ramo delle Procuratie, segnò con la data MDXXX sotto l'organo di San Salvatore (fig. 83), tra le binate colonne composite che lo appuntellano, la porta, incassata sopra un

Fig. 84 — Venezia, Scuola di Santa Maria della Misericordia. Jacopo Sansovino: Esterno. (Fot. Böhm).

piano rettangolare più basso e incorniciato, con timpano triangolare a nitidissime linee, tirate sopra altre più sottili e lievi. L'architrave è tangente a un arco che a cerchi concentrici cade sui larghi pilastri della porta. Tutta la ricerca dell'architetto sta nel segno scuro delle linee principali, chiaro delle altre connesse, parallele o concentriche,

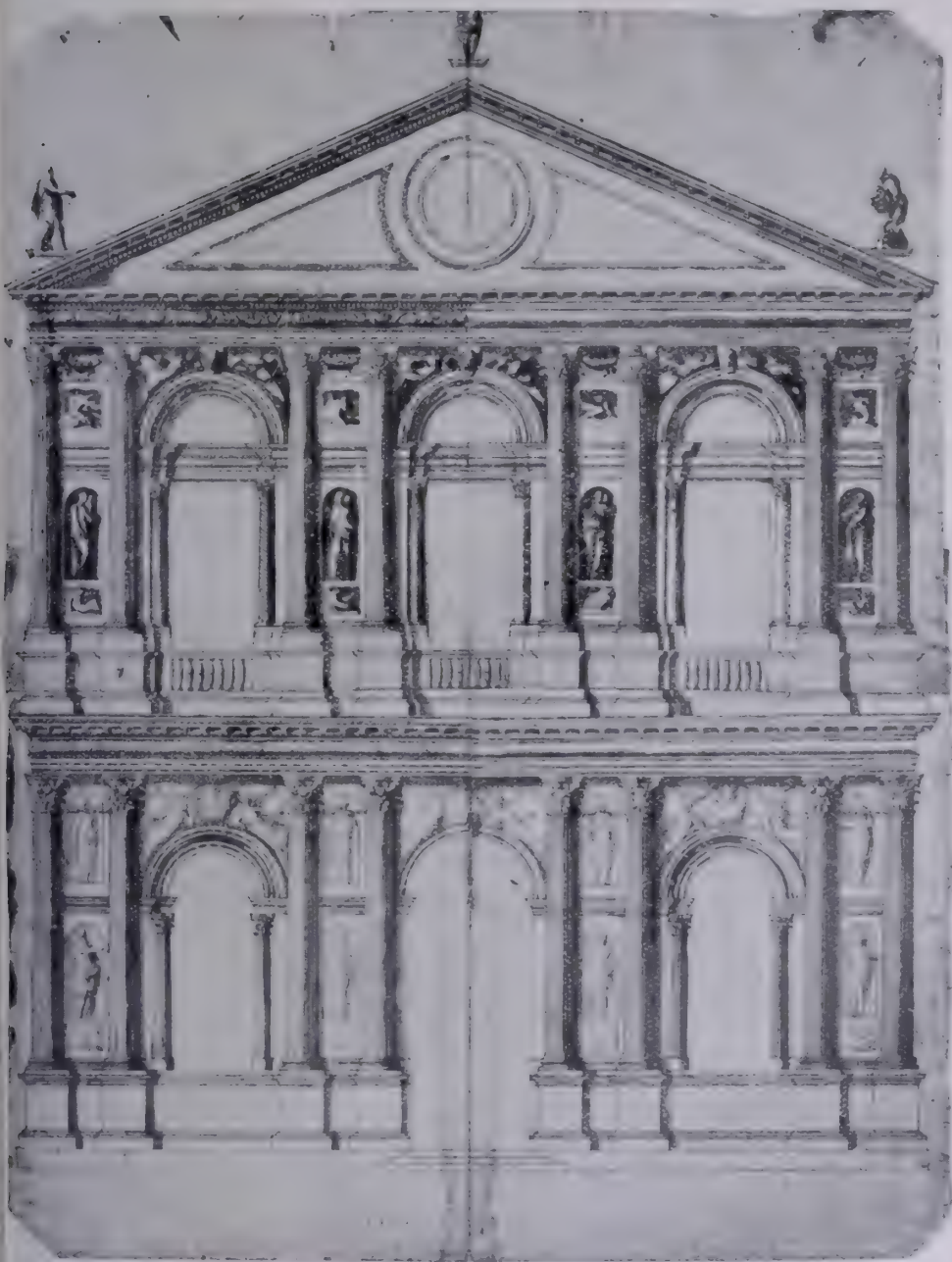



Fig. 85 — Vicenza, Museo Civico. Andrea Palladio: disegno per la facciata della chiesa sudd. (Fot. Miola).

come se le prime più forti linee formassero guida alle prossime consecutive, più delicate, più lievi. E la porta così semplice contrasta con i sostegni dell'organo, con l'artificiosa arte lombardesca, che si

Fig. 80 — Venezia, Scuola di Santa Maria della Misericordia. Jacopo Sansovino: Cappella. (Fot. Fiorentini).

esprime in quelle tante basi a specchi di marmi commessi, sempre più larghe; in quei bianchi dischi, che rompono tra le colonne i rettangoli colorati; nel piano, su cui cadono le colonne, arrovesciato, a ricamo. Per i Lombardo, l'architettura si scioglie nella decorazione, e proprio tra le colonne scanalate e tutti quegli specchi di marmi

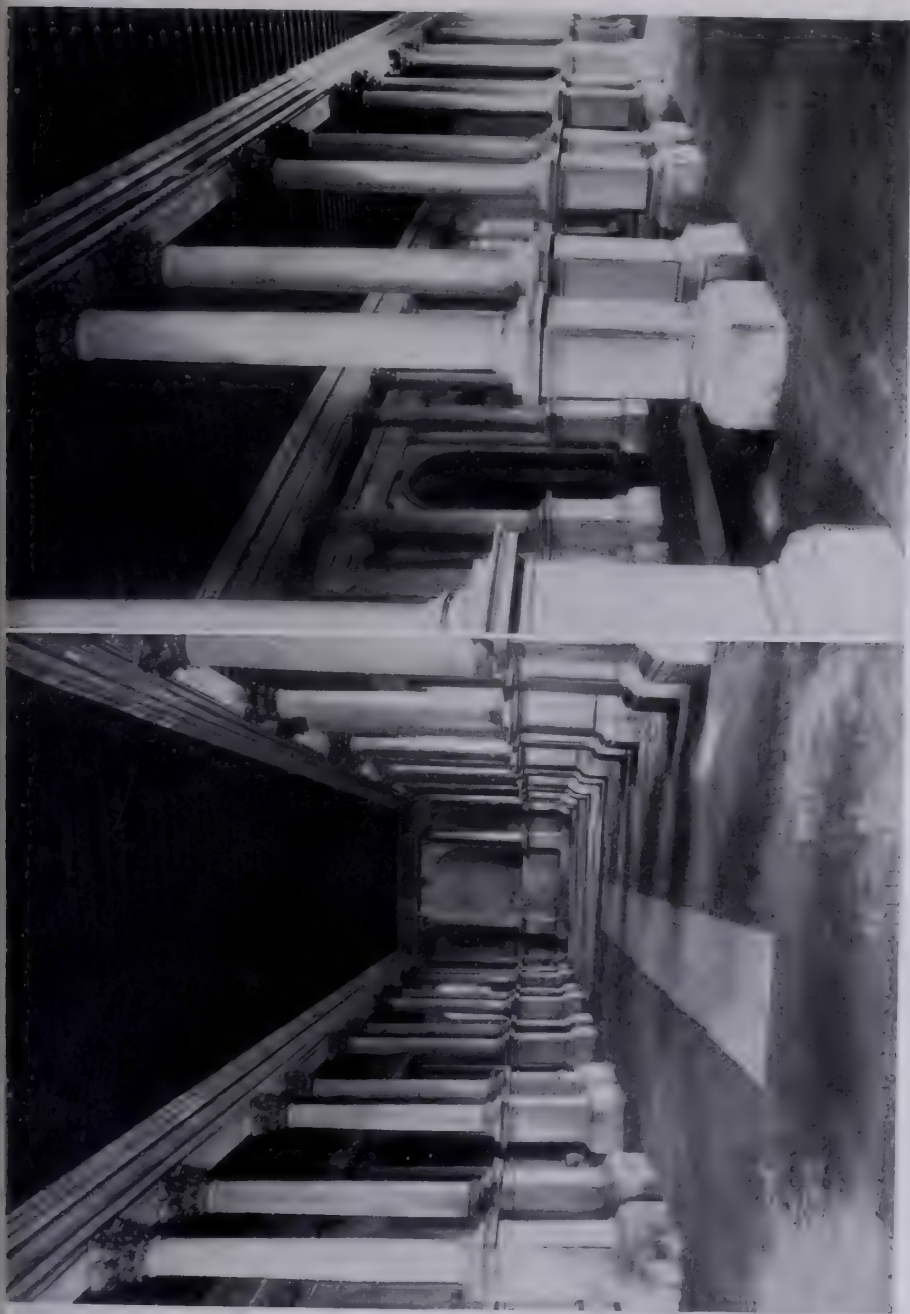



Fig. 87 – Venezia, Scuola di Santa Maria della Misericordia.
Jacopo Sansovino: Gran salone interno.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 88 – Venezia, Scuola di Santa Maria della Misericordia.
Jacopo Sansovino: Particolare del gran salone.
(Fot. Fiorentini).

variopinti, la porta, sollevandosi dal fondo corniciato con i suoi principali lineamenti in risoluti contorni, e tutto il resto piano, puro, eguale, proclama che l'architettura ha la decorazione in sè stessa, nelle sue linee e nelle sue masse.

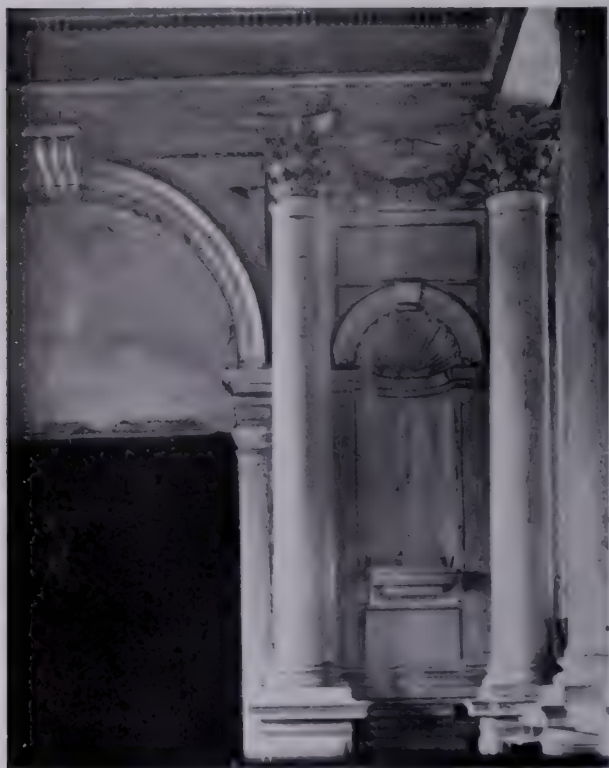



Fig. 89 — Venezia, Scuola di Santa Maria della Misericordia.
Jacopo Sansovino: Nicchia.
(Fot. Fiorentini).

Tra le opere prime a cui attese il Sansovino in Venezia è la chiesa della Scuola di Santa Maria della Misericordia, incominciata nel 1508 dal Leopardi e continuata poi da Pietro Lombardo. L'esterno (fig. 84), ancora preparato per il rivestimento, non ci parla di Jacopo Sansovino, con quelle sue lunghe aperture a centina, alte anguste nicchiette, sovrapposte da targhe a specchi rettangolari lunghissime. Più tardi il Palladio nel suo disegno per la facciata (fig. 85), pur

mantenendo la distribuzione delle parti, tolse quegli allungamenti, pose, a fianco di porte e finestre, colonne binate, e sgusciò tra queste, nell'ordine inferiore, duplici nicchie con statue; tra le altre dell'or-

Fig. 90 — Venezia, Scuola di Santa Maria della Misericordia.
Jacopo Sansovino: Introduzione alla scala.
(Fot. Fiorentini).

dine superiore, spiegò due targhe, una rettangolare breve sotto una nicchia, come a base; una sopra, quadrata, coronata da festone. La facciata acquista così larghezza e magnificenza. Non seppe invece il Sansovino astrarre dagli elementi tradizionali trovati nell'interno. La sua teoria di colonne binate rette da altissimi piedistalli sembra

dimostrare un primitivo suo adattamento all'architettura veneziana, un consenso all'anteriore preparazione dei Lombardo. Le colonne di bella rastrematura puntellano l'architrave (figg. 86-87), soltanto adorno al disotto da dischi monogrammati; i piedistalli alti, troppo alti, cadono con le cornici a gradi sulle larghe basi: piedistalli e basi contrastano a quella grandezza delle colonne, e sembrano

Fig. 91 — Venezia. La Zecca. Jacopo Sansovino: Facciata. (Fot. Alinari).

accorciarle, sminuirne la romana classica squadratura. Nelle pareti, grandi cappelle o i rientramenti con finestre (figg. 88-89), sono fiancheggiati da due colonne corinzie, in mezzo alle quali son nicchie con il catino a conchiglia, e rettangolari cartelle, su cui s'inarcan festoni sotto le ali spiegate d'un cherubino. È appunto sulle pareti e nella introduzione alla scala (fig. 90), che meglio si sente l'opera del Sansovino, la romanità trasportata a Venezia nell'ampiezza delle linee, nella robustezza delle masse.

Ben presto Jacopo fu chiamato a esprimere pienamente sè stesso,

fors'anche traendo alimento dall'architettura veneta del Sanmicheli, a introdurre le forme pittoriche nell'architettura col rilievo e l'addentramento dei piani, ad animarla con il gioco di luci e d'ombre realizzato negli elementi costruttivi stessi. È un primo accenno si ha nel ferreo palazzo della Zecca (fig. 91).

Sopra un portico a bugnato s'innalzano forti colonne inanellate

Fig. 92 — Venezia, La Zecca. Jacopo Sansovino: Cortile deformato oggi in biblioteca. (Fot. Fiorentini).

mettendo in corrispondenza il primo piano col porticato a bugne; e la corrispondenza continua nel secondo piano, per le colonne reggenti il cornicione. Anche nel bugnato, l'architetto cerca effetti di ombra, alternando due cuscinetti nei pilastri a un più alto cuscino. Imposti, sui pilastroni del loggiato inferiore, massi rettangolari a capitello, si dispongono i conci intorno alle arcate, a raggiera, abbassati e sollevati a vicenda; tra quei ventagli di bugne, s'infossano e si rilevano rettangoletti, sotto la cornice del primo piano, a lastra aggettata. Essa si stende a base del parapetto, legato da due fascioni, uno sopra e uno sotto, che, ripiegandosi e aggettandosi, piantan

piedistallo ai colonnati, i quali rinserrano le cornici a baldacchino delle finestre. Sul primo piano corre la trabeazione con metope, grande, grave, romana.

All'esterno, il Sansovino fece, per eccezione, largo uso del bugnato, imprimendovi quella stessa ragione organica, funzionale e costruttiva, che si estende a ogni elemento dell'architettura sansoviniana, anche all'ornato. Nei pilastri, i cuscini, interi e sporgenti, prendon saldezza e forza di sbarre ferree, valore di legame energetico; e gli aggetti per le loro ombre nette avvivano l'architettura. I baldacchini delle finestre al primo piano, squadrati e massicci, con due forti sporgenze, si stringono contro le colonne cinghiate da anella di bugnato. Qui il Sansovino, a differenza che altrove, ispirato dal Sanmicheli, ha creato un grande meccanismo ferreo: gli anelli delle colonne, le zone delle pilastrate, sembran cinghie o lamine metalliche, come le cornici nei davanzali delle finestre e nei piedistalli delle colonne. Tutti gli elementi del severo edificio sono costrutti, legati da catene in un tutto inscindibile.

Il vasto cortile della Zecca (fig. 92), oggi deformato in sala di biblioteca pubblica, aveva il portico inferiore con arcate a ventagli di bugnato (fig. 93) richiamanti l'esterno; e il pozzo pure lo richiamava con le sue colonne cinghiate. Nonostante gli adattamenti, anche oggi tutto appare semplice, eletto, in quella severità schiva d'ornati, nell'effetto pittorico delle superfici lisce sulle altre di bugnato.

Dal 1536, anno in cui il Consiglio dei Dieci scelse il progetto del Sansovino, alla fine del 1547, « essendo ormai essa Cecha da certo tempo in qua redatta in boni termini », il Sansovino tenne la carica di « proto » della fabbrica. Essa doveva sorgere d'un solo piano, nè ornarsi, sul Molo, di facciata, quale poi i Provveditori di Zecca e i Procuratori di San Marco acconsentirono. Più tardi, la fabbrica, a bugnato rustico in basso, dorico nel piano superiore, fu sopraelevata di un piano, del suo terzo ordine jonico, mentre era ancora in vita Jacopo Sansovino. Tuttavia quell'ultimo piano sembra gravare troppo sul cornicione sporgente del primo, e continuare questo alquanto materialmente, senza spiegare altrettanta forza, serrando, tra le colonne, i frontispizi leggieri, i triangoletti delle finestre e coprendosi di un cornicione più lieve del sottostante. Anche nell'interno, la sopraelevazione sembra appiattirsi, perdere del segno forte, risoluto, della parte inferiore.

Il primo palazzo, a cui, durante il suo soggiorno a Venezia, maestro Jacopo dette mano, fu, come scrisse il Vasari, quello dei Corner, sorto sull'area della casa incendiatasi tra il 15 e il 16 agosto

Fig. 93 — Venezia, La Zecca. Jacopo Sansovino: Arco di finestra. (Fot. Fiorentini).

1532. L'Aretino, ricordando nel 1537 la gloriosa opera del maestro, parla dei fondamenti del palazzo Corner della Ca' Grande, che s'innalzò riecheggiando il rustico della Zecca, nel basso della facciata, e nel cortile superbo (fig. 94).

Sopra un alto basamento di pietra scura, son tre porte strette,

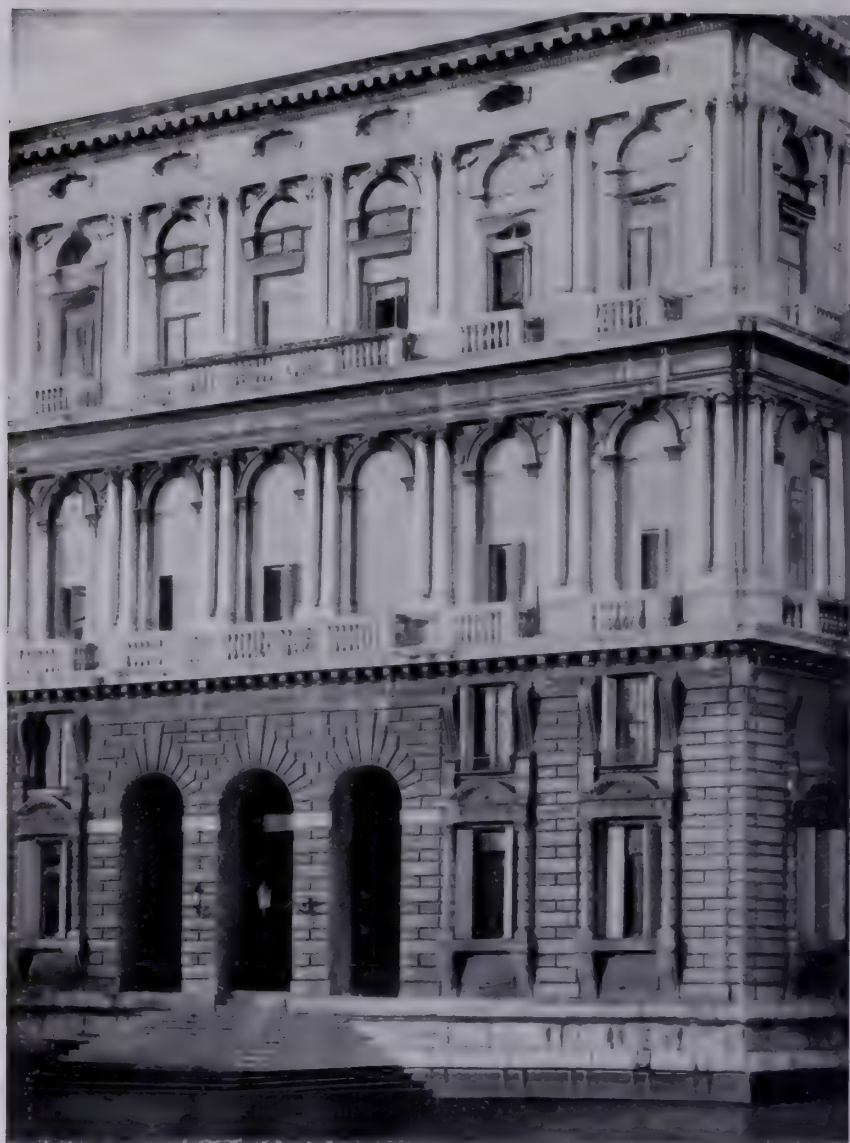



Fig. 94 — Venezia, Palazzo Corner della Ca' Grande. Jacopo Sansovino: Facciata. (Fot. Böhm).

oblunghe, coronate da ventagli di conci, legate insieme da capitelli a sbarra. A destra e a sinistra, sul basamento, s'aprono, ai lati delle tre arcate mediane, finestre con colonnine, investite dal bugnato delle

Fig. 95 — Venezia, Palazzo Corner della Ca' Grande. Jacopo Sansovino: Cortile.
(Fot. Giacomelli).

pareti, che loro forma cinghie di alterna altezza sovrapposte. La bassa centina delle finestre si ripiega agli estremi per dar appoggio con un piedritto ai piedistalli delle lunghe mensole racchiudenti le finestre superiori. Una gradinata, a piramide tronca, mette dal canale alla porta mediana. Sopra ad essa, nei piani superiori, colonne binate racchiudono lunghe arcate con trofei nei pennacchi, e, in entrambi i piani, a chiave degli archi e a sostegno della trabeazione, spuntano maschere. Sopra il secondo piano, sotto il breve cornicione, si aprono oculi con arricciate, elegantissime cornici. Così Jacopo Sansovino ridusse le forme della Zecca nel palazzo signorile del procuratore della Serenissima, Jacopo Corner. Si attenne, in genere, all'icnografia dei palazzi veneziani, con la parte mediana grande e fastosa, come trittico più esteso e sonoro nel mezzo che non nelle ali. Le arcate e le finestre lunghe, altrove a Venezia ricordo di vecchie proporzioni, son mantenute dal Sansovino, pur tendente a forme quadrate. Quantunque il palazzo, già fondato nel 1537, si continuasse ancora nel 1556, e probabilmente trovasse compiutezza per altri, anzi, secondo una tradizione, per Vincenzo Scamozzi, si può ritenere che i continuatori si siano attenuti al disegno del Sansovino, così che il figlio di lui, Francesco, potè vantarlo, nella sua « Venezia », fra tutti i palazzi del Canal Grande « .....memorando per sito, per magnificenza, per capacità, per ricchezza di pietre, per struttura, per simmetria ». Certo è colossale, più di quanto si sia mai veduto sulla mobile superficie delle acque del Canal Grande, trionfante nella sua classicità, nella massiccia potenza delle colonne abbinate, ioniche al primo piano, corinzie al secondo, reggenti le arcate cariche di trofei. Quelle arcatelle son leggiere per la elefantina potenza delle colonne, e i due piani sembrano, a causa di esse, un pondo troppo forte per il basamento rustico del palazzo.

Nel cortile (fig. 95), riecheggiano le forme della facciata; l'uso del bugnato, nel piano inferiore, è all'incirca come nella Zecca, senza quelle larghe cornici che là si vedono a legame. La suddivisione continuata della bugna nei pilastri, nelle muraglie, nelle lesene, appena interrotte dagli specchi delle arcate, subito ripresa dalle cornici delle finestre, genera stanchezza, attenua la serrata unità organica delle architetture del Sansovino. Ma l'ampio quadrato cortile, riecheggiante le forme e gli effetti della facciata, e le grandiose aule d'ogni

dovizia artistica fornite, mostravano il fasto veneziano elevato romanamente. L'architettura di terraferma sostituiva con la sua classica maestà quella policromica di Venezia, ma, nel nuovo ambiente, anche la romanità prendeva colore.

L'Aretino, accennando alle fondazioni del palazzo Corner, non

Fig. 96 — Venezia, San Francesco della Vigna. Jacopo Sansovino: Interno. (Fot. Alinari).

dimenticò San Francesco della Vigna, di cui, auspice il doge Andrea Gritti, Jacopo Sansovino aveva disegnata la costruzione sin dal 1534. Ma il disegno sofferse riduzioni e mutamenti per le filosofiche elucubrazioni del Padre Francesco Georgi, che, con le teoriche di Platone alla mano, con la cabala medioevale del tre « numero primo et divino » e con i suoi multipli, aveva l'audacia di riformare il progetto in corso d'effettuazione. E peggio, la sicurezza del frate dell'Ordine confuse il Sansovino, Tiziano, Fortunato Spira viterbese, il Serlio, che ne firmarono la relazione rinnovatrice dell'edificio chiesastico, a norma di rapporti e di dimensioni ad esso applicate, per ottenere

Fig. 97 — Venezia, La Libreria. Jacopo Sansovino: Facciata.
(Fot. Böhm).

« un'armonia consonantissima ». Tuttavia San Francesco della Vigna mostra nell'interno le chiare proporzioni di Jacopo (fig. 96), non la sua vivezza cromatica, forse per l'adesione ai principî del frate censore. Vi è un gran predominio di vuoti nella povertà francescana della chiesa; le lesene di pietra grigia, come tutte le cornici, son piatte;

di architettura sansovinesca è la cappella di San Girolamo con la nitida semplicità delle cornici.

Per sfogarsi, l'opulento architetto, dopo aver indossato il saio conventuale, si dette alla costruzione della Libreria, che i Procuratori di San Marco decretarono di fronte al Palazzo Ducale nella Piazzetta.

Accanto alla robusta metallica Zecca, s'adorna, come reggia, la Libreria (fig. 97). Nel loggiato inferiore (fig. 98) le arcate si aprono su pilastroni divisi da una grande colonna dorica incassata, a forte entasi; teste umane e ferine sono nelle chiavi degli archi; figure accosciate d'ispirazione michelangiolesca nei pennacchi; un fascio massiccio di pilastri s'innalza negli angoli; magnifica è la trabeazione con alto fregio a metope e triglifi tra clipei e trofei.

Nel primo piano (fig. 99), più lieve e ornatissimo, sono arcate cadenti sopra colonnine, divise, per un rigo d'ombra, dal largo pilastro, da cui avanza una colonna ionica; teste leonine e maschere s'alternano a chiave delle arcate, figure di Vittorie s'appoggiano nei pennacchi. Corona l'edificio, come ricco gemmato diadema, il gran fregio sotto il cornicione, con festoni, maschere e putti, tre cartelle aperte da ovali oculi come castoni di preziosi cammei. I genietti s'aggirano, si slanciano lungo il fregio, tra due festoni sormontati di maschere e di teste leonine; le targhe si stendono sopra le chiavi degli archi; ogni elemento è disposto in ordine ritmico nell'insieme suntuoso, magnifico. Il cornicione sporgente, dentellato dalle fitte mensole, è base all'attico, col parapetto formato da teorie di otto balaustre in corrispondenza allo spazio d'una arcata, e divise da sporgenti piedistalli, dai quali si slanciano verso il cielo candidi steli di statue, mentre le colonne del primo piano emergono dalla profondità oscura delle arcate, come canne d'organo squillanti al sole.

Grande è la porta d'accesso (fig. 100), larga, romana di proporzioni studiate dalle antiche terme, greve nelle robuste cornici del timpano, nella trabeazione rigonfia derivata da Michelangelo, nel fregio curvilineo, riduzione architettonica, tutta volume, del festone albertiano. Anche il basso plinto a due soli gradi contribuisce a questa romanità di proporzioni, mentre la policromia, ottenuta con l'alternativa d'ombra tra le mensole fogliacee della trabeazione e qualche nota di colore nei marmi, intona il grande portale all'ambiente ve-

Fig. 99 — Venezia, La Libreria. Jacopo Sansovino: Particolare del primo piano. (Fot. Alinari).

neziano. Ma soprattutto il Sansovino qui mira all'impressione di grande mole, di ampiezza, di gravità solenne: anche riducendo i capitelli a breve schiacciato canestro.

La scala (fig. 101) mette al vestibolo della Libreria e alla porta

Fig. 100. — Venezia, La Libreria. Jacopo Sansovino. Porta d'accesso alla Libreria.
(Fot. Böhm).

Fig. 101 — Venezia, La Libreria. Jacopo Sansovino: Scalone.
(Fot. Fiorentini).

d'ingresso, larga apertura corniciata da pilastrini come da fasce piatte, stretti dalle parti per mezzo di bianche paraste, che si ripetono in ogni faccia del vestibolo (figg. 102-103). Di qua e di là da esse s'aprono

Figg. 102-103 — Venezia, La Libreria. Sansovino e Scamozzi: Particolari del vestibolo. (Fot. Fiorentini).

nicchie per statue entro l'alto frontespizio classico, con le cornici di forte aggetto, poggiate sui robusti tronchi di colonne ioniche. Ne risulta un sobrio effetto cromatico, tra i catini eburnei delle nicchie, le candide colonne, il grigio chiaro del fondo dei timpani. Le cornici che limitano quei catini, come i lati inferiori dei timpani, si prolun-

Fig. 104 — Venezia, La Libreria.
Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria: Ornamenti della vôlta dello scalone.
(Fot. Fiorentini).

gano per tutte le pareti, unitamente le legano, e, negli spazi tra nicchie e paraste, si formano scuri specchi rettangolari, che dànno loro rilievo, disegnando un fondo quadrettato. In tutta questa continuità lineare è una complicazione, un riempitivo forzato delle parti, per mettere in vista, con le statue delle nicchie, coi busti su paraste e nicchie, la natura del luogo dedicato alla raccolta e allo studio dell'antico, tanto da farci capire che, non la mente chiara del Sansovino ideò tutto questo, ma quella più meccanica del suo continuatore Vincenzo Scamozzi. Meglio un altro seguace, il Vittoria, ne intese lo

spirito, apparando la « scalea » magnifica per stucchi e marmi, intagli e pitture (figg. 104-105), che portava alla sede del sapere, alla Banca dell'Umanesimo.

E la gran Sala, di cui resta la vôlta dipinta, splendeva davanti la gran porta d'ingresso (fig. 106) a marmi bianchi e colorati. In quella vôlta, entro ventun tondi (fig. 107), sette pittori, sotto la direzione

Fig. 105 — Venezia, La Libreria.
Jacopo Sansovino e Alessandro Vittoria: Ornamenti della vôlta dello scalone.
(Fot. Alinari).

del Sansovino e di Tiziano, e, primo fra tutti, di Paolo Veronese, che vinse la catena d'oro messa in gara, rappresentarono in allegorie le Arti, la Natura, la Religione, la Sorte, le Forze morali, le Virtù, l'Onore, la Gloria, ecc.

Nel 1537, quando i Procuratori di San Marco deliberarono unanimi che la Libreria dovesse sorgere secondo il modello « facti seu fiendi per dominum Jacobum Sansovinum », era anche provato un altro modello, quello della Loggetta al Campanile di San Marco, nella quale, a dire dell'Aretino, si accoglieva « la forma composta di

Fig. 106 — Venezia, La Libreria. Jacopo Sansovino: Porta d'accesso. (Fot. Fiorentini).

tutta la bellezza dell'architettura ». La contemporaneità dei due modelli portò a simiglianze nell'uso dello stile architettonico, ormai determinato nell'arte del Sansovino, appropriato all'ambiente, che si veste di fulgori orientali, tutto fiorito, splendente di ricchezza,

Fig. 107. — Venezia. La Libreria. Jacopo Sansovino e Tiziano Vecellio direttori: Decorazione del soffitto del salone.
(Fot. Bohm).

Fig. 108 — Venezia, Loggetta sotto il campanile di San Marco.
Jacopo Sansovino: Prospetto della loggetta.
(Fot. Alinari).

vivo di colore. Lo scultore e l'architetto gareggiano a ornar la loggetta; larghi gli arconi delle porte (figg. 108-109) con le Vittorie nei pennacchi e le figurate chiavi. Appresso, da arco ad arco, avanzano due colonne composite a proteggere le deità delle nicchie, con sovrap-

poste istorie e ricchi festoni. Sopra ogni colonna, si ripiegano con forte aggetto le cornici della trabeazione, e, di là dalle stesse superiori cornici, s'innalzano pilastri a perpendicolo, e, tra essi, rettangoli istoriati a mostra della potenza veneziana nel mondo; sopra la gran mostra, balaustre a quattro a quattro tra acroteri (figg. 110-111). Questa loggia, o meglio palco, dal quale i Nobili Veneziani

Fig. 109 — Venezia, Loggetta sotto il campanile di San Marco. Jacopo Sansovino: Prospetto della loggetta. (Fot. Fiorentini).

assistevano alle pubbliche feste, divenne poi sede degli Arsenalotti, della loro guardia d'onore, durante le riunioni del Maggior Consiglio.

Un'altra opera, eseguita nel 1555 circa, e che sarebbe bastata a gloria immortale dell'architetto, fu la villa Garzoni di Ponte Casale, ove è mantenuto il tipo del palazzo veneziano con aristocratico riserbo nell'effetto pittorico di luce e d'ombra. Di fronte al palazzo, è il cancello d'ingresso diviso in tre parti (fig. 112), sollevato su alto zoccolo nelle due laterali, tra massicci pilastri in cotto, sormontati da statue. La cancellata di ferro, con aste come alabarde, infiocchettate sotto la punta, legate tra loro da due zone di ovuli, orizzontali

Fig. 110 — Venezia, Loggetta sotto il campanile di San Marco.
Jacopo Sansovino: Particolare della loggetta.
(Fot. Böhm).

Fig. 111. - Venezia. Loggetta sotto il campanile di San Marco. Jacopo Sansovino. Particolare della loggetta.

nel basso, curvilinee in alto, prende movimento ondeggiante di danza. Di qua e di là dalla cancellata tripartita, mura coronate di anse a gradi forman quasi merlatura, riunite da semicerchi, in una successione di archetti che riecheggia il ritmo ondeggiante della cancellata. Nel piazzale, davanti al palazzo (fig. 113-115), corre un larghissimo viale fiancheggiato da due ordini di statue con alti piedistalli; alla

Fig. 112 — Padova (dintorni), Villa di Ponte Casale.
Jacopo Sansovino: Facciata dietro al cancello d'ingresso.
(Fot. Fiorentini).

fine dei due ordini, lo scalone, grande trapezio a gradi, monta al loggiato pentaforo del palazzo.

La facciata di esso, col basamento a leggera scarpata, s'apre nel mezzo in due loggiati pentafori sovrapposti, con arcate tra colonne doriche in basso, ioniche in alto, mentre di qua e di là, nelle ali, tre finestre a centina, legate da cornici che corrono tra davanzale e davanzale, tra arco e arco, riecheggiano in tono minore la vasta armonia dei loggiati. Una grande unità è nel tutto, un equilibrio naturale, spontaneo, un ritmo di spazi, tra le aperture del centro con le loro ombre, coi trafori delle balaustre e i fianchi massicci che portan sostegno.

Fig. 113 — Padova (dintorni): Villa di Ponte Casale. Jacopo Sansovino: Facciata.
Fot. Fiorentini

Figg. 114-115 — Padova (dintorni). Villa di Ponte Casale. Jacopo Sansovino: Facciate.
(Fot. Fiorentini).

Un muro con merlatura (fig. 116) lega al fabbricato rustico il palazzo, e un cancello ne chiude l'ingresso, tra pilastri reggenti due vasi di meravigliosa eleganza nella purezza geometrica della forma. Degno del palazzo è il fabbricato rustico (fig. 117), con le sue arcate a giri concentrici larghe e piatte, agganciate da semplici chiavi trapezoidali, e, tra arcata e arcata, lesene che vanno col loro capitello a sostenere la fascia del cornicione. Nella semplicità delle linee, nella

Fig. 116 — Padova (dintorni), Villa di Ponte Casale. Jacopo Sansovino: Muro con merlatura. (Fot. Fiorentini).

riposata ampiezza degli spazî, nelle superfici distese in elementare unità geometrica, il rustico loggiato forma sfondo in quella grande aia, all'opera dei coloni, quale poteva disegnarsi per le Georgiche di Virgilio. E mentre Jacopo Sansovino costruisce con rigida semplicità la loggia agreste, dentro il palazzo, nei soffitti ripartiti a losanghe e a cerchi, nella mobiglia, nei ricchi camini, nei cortili cinti da logge, nei marmi, nei bronzi, negli intagli, nelle pitture, negli ori, versa a piene mani ricchezza imperitura d'arte per i potenti accompagnati al loro palazzo dalle statue delle Divinità. Il Sansovino, che in Venezia ha inneggiato con la sua architettura alla repubblica gloriosa, riduce la sonorità nella villa patrizia, e abbassa sempre più il tono

Fig. 117 — Padova (dintorni), Villa di Ponte Casale. Jacopo Sansovino: Porticato rustico. (Fot. Fiorentini).

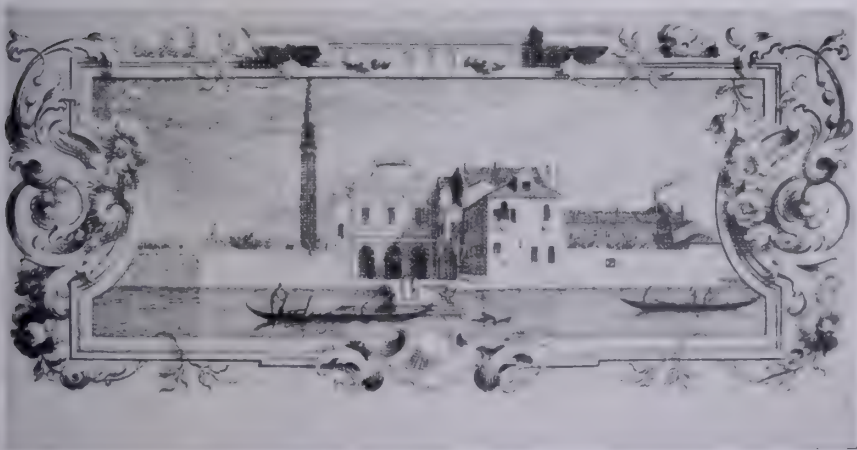



Fig. 118 — Venezia, Chiesa di Santo Spirito.
Jacopo Sansovino: Ricordo della chiesa distrutta.

nel loggiato dei coloni. Così l'architettura vive della vita dei suoi ospiti, muta d'aspetto secondo i luoghi e i gradi della società.

* * *

Accanto al breve ramo delle Vecchie Procuratie di fronte a San Marco, il Sansovino iniziò la chiesetta di San Gimignano, distrutta

Fig. 119 — Venezia, Chiesa di Santa Maria Mater Domini.
Jacopo Sansovino: Altare.
(Fot. Böhm).

al tempo del Regno Italico, e ne fornì il modello, che venne, venti anni dopo, nel 1557, compiutamente eseguito. Lo stile del Sansovino armonizzò naturalmente più con le Nuove Procuratie, e si fece più enfatico nella facciata a due ordini con colonne binate, nel corpo di

Fig. 120 — Venezia, Chiesa di San Francesco della Vigna.
Jacopo Sansovino: Monumento del doge Andrea Gritti.
(Fot. Fiorentini).

mezzo e ai lati, sovrapposti da un frontone, pure con brevi colonne binate, ai lati del leone di San Marco, reggenti il timpano su cui s'aderge la Croce.

Fig. 121 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Jacopo Sansovino: Facciata. (Fot. Böhm).

Anche un'altra chiesa, per semplicità e grazia toscana, andò distrutta, quella di Santo Spirito (fig. 118), certo opera primitiva del Sansovino. A contrasto con la facciata della chiesuola, il maestro eseguì circa il 1536 l'altare della Vergine in Santa Maria Mater Domini (fig. 119), volendo, secondo l'uso dei Lombardo, di marmi mischi

Fig. 122 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Jacopo Sansovino: Facciata. (Fot. Böhm).

arricchire l'edicola; ma nonostante la grandezza del nicchione col catino a conchiglia, il forte frontispizio sulle colonne corinzie, la predella tutta di marmi diversi, la mensa staccata agli angoli, come nell'altare della cappella medicea, il maestro non ebbe felicità d'invenzione: la grandezza diviene pesantezza, tutti quei commessi di marmi

diversi non convengono all'architettura forte e grandiosa; il distacco della mensa, per via di un pilastrino, non richiama l'altare della sagrestia nuova in San Lorenzo se non per far riconoscere la sua esilità al confronto della scavata balaustra rovescia di Michelangelo. Ma ancora il Sansovino cercava di conformarsi all'architettura veneziana, pur dominandola sovranamente, come fece dipoi.

Fig. 123 — Venezia, Chiesa di San Giuliano. Jacopo Sansovino: Interno. (Fot. Böhm).

Nulla richiama, in San Francesco della Vigna, reminiscenze lombardesche, nel ricordo del doge Andrea Gritti (fig. 120), sotto i cui auspici era stata innalzata la chiesa. Le colonne composite s'impongono ai pilastri, tra cui è l'edicola con l'iscrizione a memoria del Doge; le corone si curvano sul tronco timpano dell'edicola, mentre sulla trabeazione, sull'espanso fregio, il frontispizio dalle martellate mensole accentra l'effetto grandioso. Di qua e di là, tra colonna e colonna, meglio si stende il massiccio festone sull'arma del doge, e quelle laterali colonne s'impongono sul pilastro marginale pari agli altri che chiudon l'edicola mediana, sculturale, massiccia.

Lo scultore strappa le redini all'architetto nella facciata di San Giuliano (figg. 121-122), solida e ben piantata nell'ordine inferiore,

Fig. 124 — Venezia, San Fantino. Jacopo Sansovino: Abside. (Fot. Fiorentini).

misera e senza corrispondenza con questo nei superiori. L'interno (fig. 123) fu continuato da Alessandro Vittoria.

Col suo disegno fu compiuto San Fantino (figg. 124-126), ove l'arco trionfale si dirama dal pilastrone a specchi sul possente piedistallo e la base protesa; più indietro è una colonna corinzia scanalata; contro la parete, un altro pilastro su base protesa; sulla trabeazione col fregio

ad alto pulvino, il cornicione. I primi pilastri a specchio dell'arco trionfale continuano la costruzione anteriore della chiesa; si coordinano ad essa, correggendo tuttavia la forma delle basi, dei pilastri

Fig. 125 — Venezia, San Fantino.
Jacopo Sansovino: Particolare dell'arco trionfale.
(Fot. Fiorentini).

della navata, di allungamento smisurato, alla lombardesca. Agli angoli del presbiterio, davanti all'altare, le basi prendon più giusta misura e maggiore forza nel sorreggere fasci di colonne scanalate e di pilastri. Sopra la maestosa trabeazione a forte aggetto, giran gli archi di sostegno alla cupola, con specchi nei sottarchi. Anche i pennacchi

Fig. 126 — Venezia, San Fantino.
Jacopo Sansovino: Altro particolare dei sostegni dell'arco trionfale.
(Fot. Böhm).

sono ornati con semplicità geometrica, con un largo triangolo curvilineo rilevato dal fondo. Tra le cornici multiple del tamburo, corre il fregio liscio con una singolare decorazione geometrica di sfaccettati piedritti, a larga distanza gli uni dagli altri, inseriti a segnare pause

metriche. Stupenda è la cupoletta sopraelevata (fig. 127), nell'immacolato nitore del cavo; e anche più notevole lo sguscio profondo e limpido dell'abside, in cui la luce alonare si diffonde, a gradazioni morbide, sopra la pesante zona scura della trabeazione.

Anche in San Martino, tra le cornici tutte lombardesche dell'interno (fig. 128), e i lunghi pilastrini con addentramenti a specchi

Fig. 127 — Venezia, San Fantino. Jacopo Sansovino: Particolare della cupola. (Fot. Fiorentini).

si notano i due pilastri, ai lati del presbiterio, con ampie facce sansoviniane, dove s'accentra l'armoniosa ricostruzione del proto di San Marco.

Questa basilica adornò con la porta della Sagrestia, con gli stalli del coro, con i pergoli di destra e di sinistra nel presbiterio, col pulpito, con la fonte del Battistero, con i restauri delle cupole. La porta della Sagrestia (fig. 129) ha curva riquadratura marmorea, superfici ornate a graffito, fregio della trabeazione rigonfio, carico d'ornati, alto frontone a trapezio con i lati a curva, su cui due angioli

Fig. 129 — Venezia, S. Marco. Jacopo Sansovino: Porta della sagrestia. (Fot. Böhm).

di Lorenzo Ghiberti, nelle riquadrature si fa irrequieto. Ornato diadema, l'architrave robusto sporge con forza, proietta un'ombra decisa, profonda; nel frontispizio è scavata la conca del greve fe-

Fig. 130 — Venezia, San Marco. Jacopo Sansovino: Coro intagliato su suo disegno. (Fot. Fiorentini).

stone di frutta, tenuto, in melodico abbandono di curve, dai due genietti. Ornato e struttura architettonica formano un tutto in questa porta ricca di vita pittorica veneziana. Così gli scomparti a scavo

Fig. 131 — Venezia, San Marco. Jacopo Sansovino: Pergamo secondo un suo disegno. (Fot. Fiorentini).

delle portelle bronzee son divisi da forti cornici convesse e concave, tese con vigore di corde; e gli altorilievi stessi si fondono col moto curvilineo della porta.

Fig. 132 — Venezia, Scuola di San Marco. Jacopo Sansovino: Altare.
(Fot. Böhm).

Nel coro intagliato del Sansovino (fig. 130) prevale il concetto architettonico: le colonne avanzano per formare il baldacchino regale ad ogni stallo o trono, chiuso da pilastrini scanalati; e il pulpito (fig. 131) sfaccettato, poligonale, portato dalle ali della sacra colomba, ha un alto schienale, su cui, retto da mensole, sta un frontispizio

Fig. 133 — Venezia, San Sebastiano.
Jacopo Sansovino: Monumento del vescovo Luigi Podocataro.
(Fot. Alinari).

curvo, adorno da due festoni agganciati a un cherubinetto. La nobiltà del pergamo accompagna così l'eloquenza dell'oratore cristiano nella basilica di San Marco.

Fig. 134 — Venezia, S. Salvatore. Jacopo Sansovino: Monumento Venier.
(Fot. Alinari).

Sopra il nitido fonte battesimale, il coperchio in bronzo disegnato dal Sansovino sembra una grande campanula rovescia, divisa da ornate liste, come di cuoio stampato, che legano l'orlo esterno all'interno. Nel mezzo si eleva da plinto e piedestallo a cerchio la

statua del Battista di Francesco Segala, la cui aureola raggiata par segni il punto d'arrivo a quel moto di cerchi.

Il Sansovino ingrandì anche la Scuola di San Marco, e disegnò

Fig. 135 — Venezia, San Salvatore. Jacopo Sansovino: Altare dell'Annunciazione. (Fot. Böhm).

l'altare (fig. 132), che sebbene perda robustezza nel frontispizio, scemato da una linea calligrafica, produce effetto d'ordine, d'armonia, di purezza, non nel fregio rigonfio, gremito d'ornati, come sulla porta della Sagrestia suddetta, ma in tutto il resto, nelle colonne corinzie scanalate, nei piedistalli adorni da un rosoncino sullo specchio incassato, nella nitida gradinata, nel paliotto adorno

Fig. 136 — Venezia, San Salvatore.
Jacopo Sansovino: Particolare della decorazione dell'altare.
(Fot. Böhm).

pure da rosoncini, regolarmente disposti entro l'incasso lieve delle cornici.

Oltre il monumento onorario del doge Gritti a San Francesco della Vigna, ve ne sono due che ricordano il Sansovino a Ve-

Fig. 137 — Venezia, S. Salvatore. Jacopo Sansovino: Porta del Refettorio dell'ex Convento. (Fot. Alinari).

nezia, l'uno del vescovo Luigi Podocataro in San Sebastiano (fig. 133), l'altro del Venier in San Salvatore. Il primo ben rappresenta la possanza sansovinesca, con la trabeazione e il basamento che continuano,

Fig. 138 — Venezia, Palazzo Nani a San Trovaso.
Jacopo Sansovino (attribuito a): Facciata.
(Fot. Fiorentini).

ripiegandosi, quelli della chiesa, assimilandone così le forme dell'interno, le quali vi si uniscono, e le commentano, spiegando a fianco del monumento i bassorilievi della *Deposizione* a destra, della *Re-*

Fig. 139 — Venezia, Palazzo Grimani sul Canal Grande.
Jacopo Sansovino (attribuito a): Facciata.
(Fot. Alinari).

surrezione a sinistra. L'edicola funebre è di semplice disegno; le colonne corinzie la chiudono, reggendo immediatamente sui capitelli la trabeazione alta e greve sormontata da timpano triangolare; il basamento ha un largo specchio appena staccato dal fondo per graduate cornici, e si ripiega a formar i piedistalli delle colonne. Su questi, in

bassissimo rilievo, chè, in tutto, qui, il Sansovino rifugge dalla decorazione, son gli stemmi vescovili. Sopra il basamento, s'addentra la base del sarcofago, come paliotto d'altare, profilata da nitide cornici, con la scritta commemorativa disposta in rara misura; e sopra sta il sarcofago legato da tenui cinghie orlate d'oro. L'oro torna parco

Fig. 140 — Venezia, Palazzo Dolfin-Manin. Jacopo Sansovino: Facciata. (Fot. Böhm).

nel piviale e nei cuscini della statua distesa del Vescovo, col manto sacerdotale a pieghe disposte a gradi in architettonico ritmo. Nei pennacchi dell'arco, sul fondo, come di lontano, s'annicchiano a guisa di Vittorie gli Angioli; una forte mensola affibbia l'arco nel mezzo, e sotto di esso gira un disco, appena delineato, con entro la Madonna, patrona del defunto.

Invece, nel monumento Venier, a San Salvatore (fig. 134), rotto è il silenzio dalla policromia dei marmi, appesantita con l'ornato geo-

metrico dagli scolari del Sansovino, che ne raffreddano l'opera. Tuttavia, come dicemmo, « Jacopo lascia ancora l'impronta della sua artistica nobiltà nell'immagine del defunto soprelevata come da un eccelso catafalco, sul fondo suddiviso in tre specchi corniciati di scuro, toscano motivo reso con spirito di semplicità severa, assoluta ». Quasi ottantenne, sotto la figura della Speranza, Jacopo si se-

Fig. 141 — Venezia, Palazzo Dolfin-Manin, ora della Banca d'Italia.
Jacopo Sansovino: Particolare del Cortile.
(Fot. Fiorentini).

gnava ancora: « Hoc opus Sansovinus sculptor et architectus florentinus f. ». Con quella figura, in attesa ardente del bene, chiuse la sua grande opera il grande vegliardo, suscitatore della nuova architettura veneziana.

A San Salvatore fu anche disegnato dal Sansovino l'altare per la famiglia Della Vecchia (figg. 135-136) ove è la pala tizianesca dell'*Annunciazione*: l'ornamento si fa carico, riempie tutto lo spazio, come negli ultimi anni del Sansovino, che, dalle semplici forme primitive, passò alle più complesse e più ricche. Si suppone che egli

abbia dato il disegno dei due chiostri del Convento. E la supposizione appare probabile a chi osservi la porta del refettorio in quell'ex Convento (fig. 137), dove la decorazione sansoviniana dell'ultimo tempo è straripante.

Fig. 142 — Venezia, Palazzo della Banca d'Italia.
Jacopo Sansovino: Cortile e vera da pozzo.
(Fot. Fiorentini).

Oltre a tante costruzioni chiesastiche, il Sansovino dette mano a moltissime civili. Gli si attribuisce il cortile pensile nel Municipio di Padova, opera di Andrea Moroni, come già dicemmo nell'antecedente capitolo, e, per la citazione erronea del Vasari, il palazzo Nani a San Trovaso (fig. 138). A lui si aggiudica il palazzo Civran Grimani sul Canal Grande (fig. 139), dove sono elementi architettonici sansoviniani, ma interpretati da un esecutore che non sentiva la

Fig. 143 — Venezia, Palazzo Papadopoli. Jacopo Sansovino (attribuito a): Facciata. (Fot. Fiorentini).

romanità del maestro, quale si rivela invece nel palazzo Dolfin-Manin a Rialto sul Canal Grande (figg. 140-141), dove la colonna riprende il suo imperio. Nello stesso palazzo, ora della Banca d'Italia, purtroppo

Fig. 144 — Venezia, Palazzo Loredan a Santo Stefano.
Jacopo Sansovino (attribuito a), forse Scamozzi: Fronte minore del palazzo Loredan.
(Fot. Fiorentini).

interamente rifatto, solo il cortile, bellissimo per la serrata unità degli elementi, lascia intravvedere ancora il disegno del Sansovino, nonostante la trasformazione e i rifacimenti subiti verso la fine del '700. Nel mezzo del cortile è una gran vera da pozzo (fig. 142) su piedistallo ottagono, riduzione a chiarezza volumetrica delle adorne vere

Fig. 145 — Venezia, Fabbriche nuove di Rialto. Jacopo Sansovino: Facciata. (Fot. Fiorentini).

da pozzo veneziane. Infine convien ricordare il palazzo Papadopoli (fig. 143), interpretazione dello stile sansovinesco, forse per Alessandro Vittoria, come dimostrerebbero le cartelle, l'ornato scultorio del balcone, il modo di apporre lo stemma alle finestre, ecc. Ricordiamo ancora una faccia del palazzo Loredan (fig. 144), interpretazione palladiana, forse dello Scamozzi.

La Repubblica gli fece erigere le fabbriche nuove di Rialto (fig. 145). Ne ebbe allogazione nel 1552, e in pochi anni le tirò innanzi, certo con mezzi economici assai ristretti. Quantunque in quelle ven-

frontispizio triangolare, divise da lesene, nel primo e nel secondo piano. Come nella villa a Ponte Casale, la trabeazione fra i due piani ha un fregio dentellato da semplificate metope, mentre sul portico la trabeazione è liscia; e, similmente, le lesene del primo piano son doriche, ioniche le seconde. Ma nonostante qualche simiglianza tra la ricca villa e le povere fabbriche nuove di Rialto, queste si perdono nella continua ripetizione di forme, tanto che le differenze cercate dall'architetto quasi non si notano in quella meccanica uniformità.

Ma circa quel tempo, il Sansovino presentò, il 21 gennaio 1554, insieme col Sanmicheli, a gara con Andrea Palladio, il progetto per la grande scalea del Palazzo Ducale, denominato poi, dal suo splendore, Scala d'Oro (fig. 146). Accettato il suo progetto, andò prontamente alla esecuzione, e, servendosi di aiuti, e di discepoli, fece della scala, prodigando a piene mani ogni ricchezza, un monumento di gloria.

Jacopo Sansovino, il proto di San Marco e delle fabbriche veneziane, portò a Venezia la toscana nobiltà, resa solenne per il forte chiaroscuro romano. Quando a Roma e a Firenze esordiva, pur contrastando a Michelangelo, ne sentì la forza suscitatrice di forme universali, e aggrandì le fiorite del maestro, che gli dette, creandolo quasi figlio della sua terra, il proprio soprannome di Sansovino. Quella fioritura, unita a cinquecentesca grandezza, a rigoglio plastico, a veneziano senso pittorico, egli espresse nella « Libreria », che il Palladio definì l'edificio più ricco dagli antichi in poi costruito. Così egli portò la romanità a Venezia; ma una romanità che, nell'aere veneto, si scalda e si colora. Col Sansovino la colonna prende, nelle fabbriche, parte principale; s'abbina con altra colonna, mentre tra l'una e l'altra si stende corona di fiori e frutta, a gloria, a festa; fiancheggia arcate, che s'aprono, con vittorie nei pennacchi, con teste leonine, o di deità, di filosofi, d'atleti, nelle chiavi degli archi. Così Jacopo Sansovino proclamò al mondo, celebrò nei marmi, il trionfo di Venezia.

III.

SEGUACI A VENEZIA DEL SANSOVINO

1. ALESSANDRO VITTORIA - 2. ANTONIO DA PONTE - 3. BERNARDO, ANTONIO, TOMMASO E FRANCESCO CONTINO DA LUGANO - 4. GIO. ANTONIO RUSCONI - 5. GIO. GIROLAMO GRAPIGLIA - 6. FRANCESCO SMERALDI detto IL FRACÀ - 7. GIORGIO DE ZAN - 8. SIMONE SORELLA - 9. GUGLIELMO DE GRANDI, PAOLO DEL PONTE - 10. FRANCESCO ZEN, G. ALVISE BOLDÙ E DANIELE BARBARO

I.

ALESSANDRO VITTORIA

Alessandro Vittoria, nei suoi primi decenni di attività artistica, non si occupò particolarmente dell'architettura, tanto che nei suoi testamenti del 1566 e del 1576 non fece parola di quest'arte, ma, nel secondo, consigliò il nipote Vigilio Rubini « a studiar ne la scultura et architetura, per poter servir gli miei signori e patroni con più eccelentia che non ho potuto far mi ». In un altro posteriore testamento (25 febbraio 1595), a quel medesimo nipote lascia « robbe spettanti alla professione di scultura, pittura et architettura »; e nei successivi atti testamentarii del 22 ottobre 1597 e del 6 dicembre 1601, non a Vigilio soltanto, ma anche agli altri nipoti, Agostino Rubini e Andrea da l'Aquila, lascia « tutte le cose pertinenti alla professione mia di scultura, pittura et architettura ». Mentre, nel testamento del 6 maggio 1584, esprime la volontà che, sul suo disegno, « Francesco di Bernardin intagliator et architetto » gli eseguisca la sepoltura, più tardi la eseguì da sè con i suoi aiuti a Santo Zaccaria, e, sotto le figure muliebri che l'adornano, appose i nomi di battesimo SCVLTVRA, PITTVRA e ARCHITETTVRA. Alessandro Vittoria, come Michelangelo, avrebbe voluto abbracciare le tre arti sorelle, ma nulla è noto della sua operosità di pittore, ben poco di quella d'architetto. Decoratore, adornò di stucchi bianchi e aurei la Scala della Libreria, la Scala d'Oro e la vôlta del presbiterio di San Giovanni in Bragora; architetto, costruì la porta d'entrata alla Libreria, con le due colossali cariatidi, i due *feminoni* (1553-1555) e quella

alla sala del Collegio in palazzo ducale, con la figura di Venezia fra la Concordia e la Gloria. Fabbricò inoltre il tabernacolo sull'altar maggiore di Santo Zaccaria, e diede il disegno per il palazzo Balbi, eretto tra il 1582 e il 1590.

Alessandro Vittoria non ebbe la solidità possente del maestro, e, deviato dalle ricerche pittoriche, perdette l'austera sobrietà, l'equilibrio impeccabile tra il vuoto mediano e le masse ai lati, tanto ammirabili nelle architetture sansovinesche. Lo scultore, che aveva esordito con i « feminoni » della porta della Libreria, infatuato poi dell'arte del Parmigianino, di cui comprò quadri e disegni, portò nell'architettura elementi alquanto alleggeriti, agili, affusati. Schiuse sul bugnato le tre porte del palazzo Balbi (fig. 147), la porta mediana con la scarsa incorniciatura, e due finestre appuntate per un angolo ai riccioli del suo frontone, due altre strette ai suoi lati. Nell'ordine superiore, è una triplice loggetta con balcone a balaustra, con binate colonne di qua e di là dall'arcata media, con pilastri a chiusa delle arcate laterali. Ad afforzare quei lati, un fascio di tre pilastri ionici giunge forte le ali all'elegante loggetta, ali con due finestre ognuna a frontispizio franto, e, fra i tronchi, una specie di cespo sopra una basetta. Al margine delle ali, torna il fascione dei pilastri ionici; tra finestra e finestra d'ogni ala, è una cartella a forte rilievo, arricciata, con lo stemma di casa Balbi sormontato dal leone alato di San Marco.

Conviene fare astrazione del secondo piano aggiunto tardi, per sentire la giustezza delle membrature architettoniche, e come le porte, che sembran basse, siano corrispondenti alla massa larga e bassa della casa. I tanti scuri delle aperture nelle pareti a bugnato, par che appesantiscano, sia pure rompendolo, il basamento, per cui più agili, più elevati appaiono la loggetta e le ali e le leggiere incorniciature delle finestre al primo piano. Il decoratore, tra gli spezzati frontespizi, accosta riccioli, e vi innalza una specie di candelabro; dalla chiave degli archi fa sporger teste, mensole figurate; sui quattro lati delle finestrelle rettangolari, unisce i contorni di due mensole che si fronteggiano; e, negli stemmi, intorno all'ovale, ov'è segnata l'arma della casa patrizia, arriccia spirali, gira festoni, innalza cimieri, e dalle forti ombre, da orecchioni, sembra stia per far uscire il barocco. Anche nelle porte interne (figg. 148-149) di Pa-

lazzo Balbi aumentano, si moltiplicano gli elementi, le cornici, le riquadrature. Così, nel cortile (fig. 150), tornan grevi le due arcate divise da duplici colonne unite per l'architrave, nè si alleggeriscono per le balconate sansovinesche, tanto è ristretto lo spazio, e grossa la forma forzatavi dentro.

Fig. 147. — Venezia, Palazzo Balbi, poi Guggenheim. Alessandro Vittoria: Facciata
(Fot. Alinari).

Simile a palazzo Balbi è quello Papadopoli, ma tutto in esso è più semplice e freddo, di una regolarità silenziosa, pacifica; anche il palazzo Mocenigo sul Canal Grande (fig. 151) ha col primo una certa corrispondenza, specie nella parte mediana, ma è al confronto slargato e rumoroso, con una connessione più articolata delle aperture di qua e di là dalla porta maggiore e dalla loggia del primo piano, con le altre laterali.

I riccioli accostati entro il frontispizio delle porte di palazzo Balbi si rivedono in altra del salone nell'Ateneo Veneto, già

Fig. 148 — Venezia, Palazzo Balbi, poi Guggenheim.
Alessandro Vittoria. Porta della scala esterna.
Fot. Fiorentini.

Scuola di San Girolamo, di cui il Vittoria diresse la decorazione, anche sulle pareti del salone terreno. Sul suo disegno fu anche eseguita da Antonio Contino, come vedremo, la facciata della Scuola di San Fantino, o della Confraternita di San Girolamo, od anche di Santa Maria della Giustizia.

Meno la fornitura verosimile di disegni per il palazzo Balbi e per la Scuola di San Girolamo Alessandro Vittoria fece in generale

Fig. 149 — Venezia, Palazzo Balbi, poi Guggenheim.
Vittoria Alessandro: Porta di stanza (interno).
(Fot. Fiorentini).

architetture di porte, di mobiglia chiesastica, di altari. Il più famoso altare fu quello della cappella del Rosario (fig. 152), a solenne ricordo della vittoria di Lepanto. Con la direzione del nostro maestro e sul modello da lui apprestato, l'intagliatore Francesco Bernardino da San Vio, architetto, condusse, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo,

Fig. 1[illegible]0. — Venezia, Palazzo Balbi, poi Guggenheim: Alessandro Vittoria, Cortile (Fot. Fiorentini).

il rivestimento della cappella, ripartì le pareti in sei nicchie con statue in istucco del Vittoria, e collocò, nel mezzo, l'altare, in forma di grande tabernacolo a quattro facce, con colonne corinzie reggenti il frontispizio ad ogni faccia; con la cupola di rame a traforo elevata sui frontispizi quadruplici; con la statua della Madonna

Fig. 151 — Venezia, Palazzo Mocenigo. Alessandro Vittoria (?): Facciata. (Fot. Alinari).

del Rosario in maestà sul trono entro il tabernacolo. Le fiamme divorarono quella cappella, dove splendevano Giambellino, Tiziano, il Tintoretto, tra le magnificenze votive dei vincitori di Lepanto. E oggi, pur tra le devastazioni del fuoco, si può sentire l'imponenza

dell'opera d'arte (fig. 153) elevata dalla fede e dall'entusiasmo d'un popolo.

Il maestro intagliatore Francesco di Bernardino da San Vio, nato circa il 1560 in Arso (Como), lavorò col padre a Roma e a Venezia, fu caro al Vittoria che gli affidò la costruzione della propria sepoltura, e gli fece erigere, sul disegno da lui stesso probabilmente

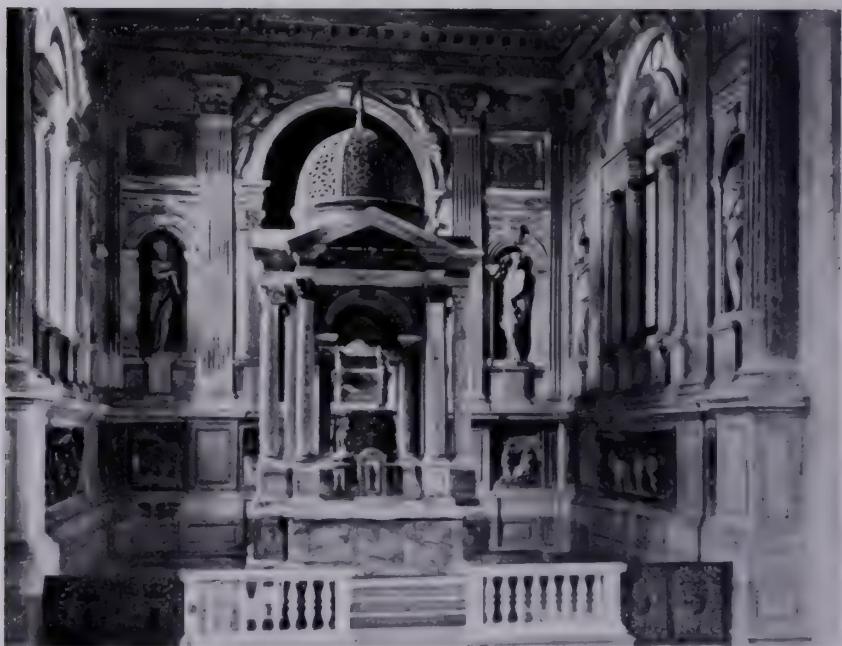



Fig. 152 — Venezia, Chiesa dei SS. Gio. e Paolo.
Alessandro Vittoria: Altare della cappella del Rosario (poi devastato dal fuoco).
(Fot. Alinari).

eseguito, la seconda cappella della Scuola dei Merciai in San Giuliano (figg. 154-155), per la quale il Vittoria scolpì il paliotto e le due statue di San Michele e di Santa Caterina. Le fiorite forme del Sansovino perdono classicità; il frontispizio si tronca o meglio si ripiega, per aggirarsi più in basso e riprendere nel mezzo la sua primitiva sporgenza, col puntello di una mensola figurata, dalla quale pendono festoni di frutta. È una complicazione continua, faticosa. S'aggiunga che ai lati del paliotto, come sulle facce del suo prolungamento nelle parti, sono chimere che trapassano le cornici, con le loro zampe un-

Fig. 153 — Venezia, Chiesa dei SS. Gio. e Paolo.
Alessandro Vittoria: Altare della cappella stessa (dopo la devastazione).
(Fot. Alinari).

ghiate; e che, sotto le statue di Santa Caterina e dell'Arcangelo, il piedistallo si trasforma in cherubo alato tra festoni di frutta fiancheggiati da mensole con mascherette. Si moltiplicano le mensole: due

Fig. 154 — Venezia, San Giuliano.
Alessandro Vittoria: Altare nella seconda cappella della Scuola dei Merciai.

sostengono i tronconi del timpano; due s'incurvano, s'aggirano a spira, contro l'altra che regge il frammento del timpano sporgente nel mezzo; due, infine, fanno da contrafforte alla mensola reggente l'imposta della base delle statue. Tutte quelle mensole che reggono, rafforzano, s'appoggiano, complicano il sistema di forze, nel Sansovino così semplice e solido, la verticalità delle sue linee forti e solenni.

Prima di quest'altare, nel 1563, a San Francesco della Vigna,

Fig. 155 — Venezia, San Giuliano. Alessandro Vittoria: Paliotto dell'altare suddetto.

il Vittoria fece l'altro a trittico, con la nicchia più fonda nel mezzo, ov'è la statua di Sant'Antonio Abate; con le strette nicchie laterali, sgusciate tra le colonne corinzie, dove le figure a tutto tondo non possono capire, ed escono, piantano sopra un disco imposto a un lastrone tripartito, retto da tre mensole, una sporgente nel mezzo, due piatte, a spira, sul fondo. Tutti questi piedistalli, mensoloni, sostegni, ingombrano la parte inferiore dell'altare e delle nicchie, gli spazi fra le basi delle colonne e i brevi piedistalli ornati, nella faccia anteriore, da un cherubino. La lunga nicchia mediana s'incava anche sopra la trabeazione, e vi forma la conchiglia raggiata del catino, sovraccarica da un alto frontispizio, che prolunga a fatica, debolmente,

la nicchia sperticata di Sant'Antonio sui due pilastrini. Tutt'intento alle sculture, il Vittoria non meditò attentamente sul loro loco, così che quando ad anni inoltrati si dedicò alquanto all'architettura ebbe a trovarsi nell'imbarazzo.

Più che le linee delle costruzioni, sentì la magnificenza della propria concezione decorativa. Dai suoi strabocchevoli cornucopî riversò ori e gemme nella Libreria e nella Scala d'Oro; ricchezza sovrabbondante di medaglie, di grandi camei su fondi di musaici d'oro, tra un brulichio di genietti, tra addensati festoni. Era una decorazione trionfale, simile a clangore di cento trombe. Temperato nell'arte decorativa per l'apparato del palazzo Thiene a Vicenza, il Vittoria s'abbandonò nella Libreria e nel Palazzo Ducale alla sua foga. Dalla vólta della Scala d'Oro sporgono teste di filosofi, di oratori, di guerrieri sogguardanti al Doge, che sale ammantato d'ermellino e al suo corteo lustro di porpora; le Vittorie soffiano nelle tube, la Religione espone le tavole di Mosè; la Storia, la Legge, la Politica stanno tra le corone, le palme, i corni dell'Abbondanza, le vampe delle are. Amore tempra le frecce, navigano sulle nubi gli Dei dell'Olimpo, incedono gli eroi di Grecia e di Roma; sfavilla l'oro tra i festoni, s'allucciola tra le tessere, negli addentramenti dei rilievi, tra le frutta lungo le riquadrature. Così il Vittoria compose fantastica decorazione alla Regina dell'Adriatico, all'unisono con quella tributatale dall'Oriente bizantino e dall'Oriente musulmano, solenne senza forme ieratiche, splendente senza lusso barbaro, magnifica per quel caleidoscopio degli Dei e degli Eroi, dei cori delle Arti e delle Virtù, dei simboli della Pace e del Lavoro, dell'Amore e della Forza, del Sapere e della Civiltà, della Patria e di Dio.

2.

ANTONIO DA PONTE

Una delle opere, che dette nome a questo maestro, proto nel 1558 al Magistrato del Sal, fu la bassa ed estesa facciata, con aperto porticato, a grandi massi di pietra istriana, del palazzo delle Prigioni (fig. 156), costruzione iniziata da G. A. Rusconi sin dal 1563, e terminata, alla morte del Da Ponte, per Antonio di Bernardino Contino e per Tommaso, zio di quest'architetto. In quella facciata

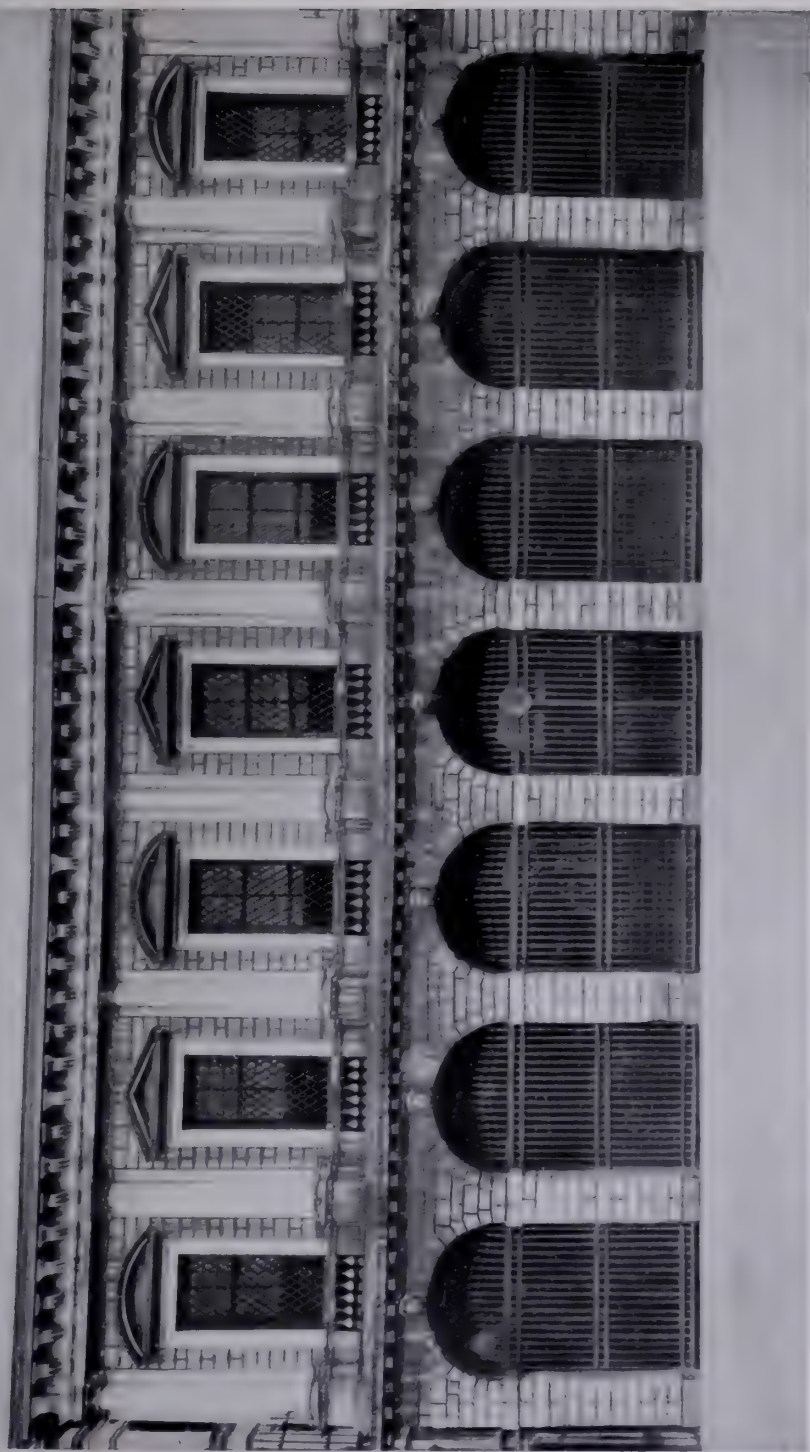



Fig. 156 — Venezia, Le «Prigioni». Antonio da Ponte: Facciata.
(Fot. Alinari).

l'animazione delle arcate della Zecca vien meno, lo slancio del ventaglio di rustico si queta, e il variare dei piani delle bugne si riduce. Dalla Libreria è tratta la chiave degli archi a testa leonina, ma essa che là si protende come mensola impetuosa, qui è semplice fermaglio. Nel primo piano, invece delle colonne binate, tanto care al Sansovino, una mezza colonna s'imposta sopra due frammentari pilastri tra finestra e finestra; e queste s'adornano di balconcini nel parapetto, di frontespizi alternatamente curvi e triangolari. Riposano i marmi bianchi delle finestre e dei fasci di semicolonne e pilastri sul fondo rustico, che continua quello del porticato. La forza sansovinesca è cessata, il gran ritmo del maestro s'abbassa di tono: castigatezza architettonica prende il posto della ricca gagliardia.

Nel 1579, Antonio da Ponte ricostruiva, nell'Arsenale, la casa del Canevo già fondata nel secolo XIV, per la confezione dei cordami; e due anni prima, sin da quando il Doge Alvise Mocenigo poneva la prima pietra alla chiesa del Redentore, il proto Antonio da Ponte ne curava la costruzione sul disegno di Andrea Palladio. Negli anni in cui s'innalzava la grandiosa mole del Redentore, fervida fu l'opera di Antonio. Egli ricostruì le sale distrutte dal fuoco nel palazzo ducale, per gli incendi del 1574 e del 1577, e cioè le sale dell'Anticollegio, del Collegio e del Senato, come i piani superiori dei due corpi di fabbrica verso il Molo e verso la Piazzetta. In questa ricostruzione seguì i disegni di Antonio Palladio e di Giannantonio Rusconi. E mentre qui lavorava, il 9 giugno 1588 iniziò la fabbrica del Ponte di Rialto.

In tutto il '500 si era pensato a rifabbricare il ponte, da Giorgio Spavento, da Fra Giocondo e dallo Scarpagnino, poi da Michelangelo, dal Sansovino, dal Palladio e dal Vignola. Nel 1587, deliberata l'impresa, si invitarono ventiquattro architetti a presentare progetti e si finì per studiare tre proposte, la prima dello Scamozzi, la seconda di Antonio da Ponte, la terza del patrizio G. Alvise Boldù. Non era raro a Venezia il caso di patrizi dediti allo studio dell'architettura: eran tra questi Francesco Zen, Daniele Barbaro e quel Giovanni Alvise Boldù, sul cui progetto del Ponte di Rialto a una sola arcata cadde l'approvazione. Non sappiamo se Antonio da Ponte, su quel progetto, modificasse il proprio, o se egli fosse tenuto a seguir quello in gran parte, o l'altro dello Scamozzi a una sola arcata. Fatto è che, auspice il doge Pasquale Cicogna, con l'aiuto del nipote Anto-

nio Contin, condusse in tre anni a fine la costruzione (1588-1591).
Il ponte a unica arcata (fig. 157), di ben ventotto metri di corda, sostiene e comprende due file di botteghe, ed è coronato da un enorme balcone a balaustre lungo la tangente mediana e due oblique che

Fig. 157 — Venezia, Canal Grande. Antonio da Ponte: Ponte di Rialto
Fot. Anderson

raggiungono la gradinata della riva. Le arcate salgono, si arrampicano sulla schiena del ponte, e si congiungono al grande arcone mediano: si volgono su pilastrelli alla rustica, e il bugnato si biforca per girare intorno a loro, lasciando che una bianca linea ne sottolinei il giro. Il basso cornicione passa obliquo sulle sei arcate d'ogni parte, e giunge agli alti pilastri fiancheggianti l'arcone centrale coperto come da frontispizio, per i due tetti angolari spioventi. Anche

quell'arcone è alla rustica, a brevi bugne; tutto è timido, d'una semplicità ridotta al minimo, quasi povero così che la lunga balconata con la teoria delle balaustre par troppo ornamento per quell'incannicciato di ponte.

Convien proprio pensare che Antonio da Ponte sfoggi quando trova una superba falsariga, come l'ebbe nel ricostruire le aule di Palazzo Ducale, oppure quando obbedisce a un maestro, come a Palladio, chiesastico Atlante, nel Redentore. Antonio resta come eco svanita del Sansovino, povero in canna, ma non senza finezza di gusto fra tanti artefici a Venezia, coperti di velluto e di damasco.

3.

BERNARDO, TOMMASO, ANTONIO, FRANCESCO CONTINO DA LUGANO

I due fratelli Bernardo e Tommaso, scultori e architetti di Lugano, lavorarono a Venezia, al seguito di Alessandro Vittoria; Antonio, figlio di Bernardo, lavorò con essi, e continuò con lo zio Tommaso, alla morte di Antonio da Ponte, che già aveva assistito nella fabbrica del palazzo delle Prigioni e del ponte di Rialto. Da solo, pare abbia costruito il Ponte dei Sospiri (fig. 158) in pietra istriana, per il passaggio dei carcerati al tribunale degli Inquisitori di Stato. Gli acroteri, al sommo, sopra l'arco scemo, non sono felice ornamento, per il montare tra essi e il cadere di mensole non in coordinato equilibrio; e le statue, ornamento al ponte chiuso, della Giustizia, personificazione del civile governo di Venezia, e delle altre figure allegoriche sui triangoli mistilinei dell'arcata scema inferiore, non hanno adeguato rilievo; tutte quelle maschere, umane e leonine, dell'arcata stessa, forman mostra di troppe tronche teste colà appiccate. Nè i pilastri cinghiati, troppo corti, dànno importanza artistica a quel marmoreo cassone.

Invece Antonio Contino, nella facciata della Scuola di San Fantino, ora Ateneo Veneto (figg. 159-160), seguendo i consigli e fors'anche i disegni del Vittoria, si comportò assai meglio, benchè quelle nicchiette col breve catino a conchiglia, chiuse nel basso da mensole pensili, rompano con troppi scuri l'effetto della facciata. L'edificio, che era stato distrutto da un incendio, fu così ricostruito

Fig. 158 — Venezia, Ponte dei Sospiri.
Antonio Contino: Veduta della facciata dal Canal Grande.
(Fot. Alinari).

Fig. 150 — Venezia, Scuola di S. Fantino, ora Ateneo Veneto.
Alessandro Vittoria e Antonio Contino: Facciata.
(Fot. Alinari).

sullo scorcio del Cinquecento, e ornato di statue dai nipoti del Vittoria, Agostino Rubini e Andrea dall'Aquila. L'ordine superiore, col Crocefisso nell'arcata cieca del mezzo, e con brevi pilastri a conti-

nuazione delle colonne dell'ordine inferiore, porta su tutto quello stiacciato un frontispizio, contrafforti ai lati, statue al sommo, ma, ciò nonostante, tutto questo non s'adegua alla forte mole di sotto. La porta del salone (fig. 161), nell'interno dell'Ateneo, serba il segno del Vittoria, nelle spire articolate fra i tronconi del timpano, e nelle brevi mensole, che ne sostengono, dalle parti, la travatura orizzon-

Fig. 160 — Venezia, Scuola di S. Fantino, ora Ateneo Veneto. Alessandro Vittoria e Antonio Contino: Particolare della facciata. (Fot. Alinari).

tale inferiore; si riconosce pure l'impronta del forte scultore nella decorazione dei dossali marmorei che adornano il salone terreno (fig. 162), opera probabile del Contino.

Su disegno di Bernardino fu innalzato il palazzo Barbarigo delle Terrazze (fig. 163), che in fondo è riduzione d'altro edificio del Vittoria. Soltanto per le balaustre della terrazza, che forman balconata, esso ha una robusta impronta sansovinesca; nel resto, le forme son timide, lunghette, con esili, ancor lombardesche, cornici. Anche fu eretto, su disegno di Bernardo Contino, in San Salvatore, il mo-

Fig. 161 — Venezia, Scuola di S. Fantino, ora Ateneo Veneto

Fig. 162 — Venezia, Scuola di S. Fantino, ora Ateneo Veneto

[illegible]

Fig. 163 — Venezia, Palazzo Barbarigo della Terrazza. Bernardo Contino: Facciata. (Fot. Fiorentini).

numento alla regina di Cipro, Caterina Cornaro (fig. 164), conforme all'altro dedicato ai tre cardinali Marco, Francesco e Andrea Cornaro (1570). Quello della Regina, innalzato sulla porta della Sagrestia, sopra enorme altissimo basamento, è da quattro colonne diviso a triplice loggiato, adorno d'altorilievi negli specchi dei sostegni, con un timpano basso centinato, tronco sullo scomparto mediano. I

Fig. 164 — Venezia, San Salvatore. Bernardo Contino: Monumento alla Regina Cornaro. (Fot. Fiorentini).

sarcofagi son presi dal modello sansovinesco, ma immiseriti; e in tutto il monumento, incorniciato da due pilastri ai lati e dalla trabeazione imposta sopra di essi, Bernardo Contino semplificò gli esemplari del maestro, ottenendo aridità e freddezza.

Fig. 165. — Venezia, Palazzo Ducale. Palladio, Giannantonio Rusconi, Antonio da Ponte: Sala delle quattro porte.
(Fot. Fiorentini).

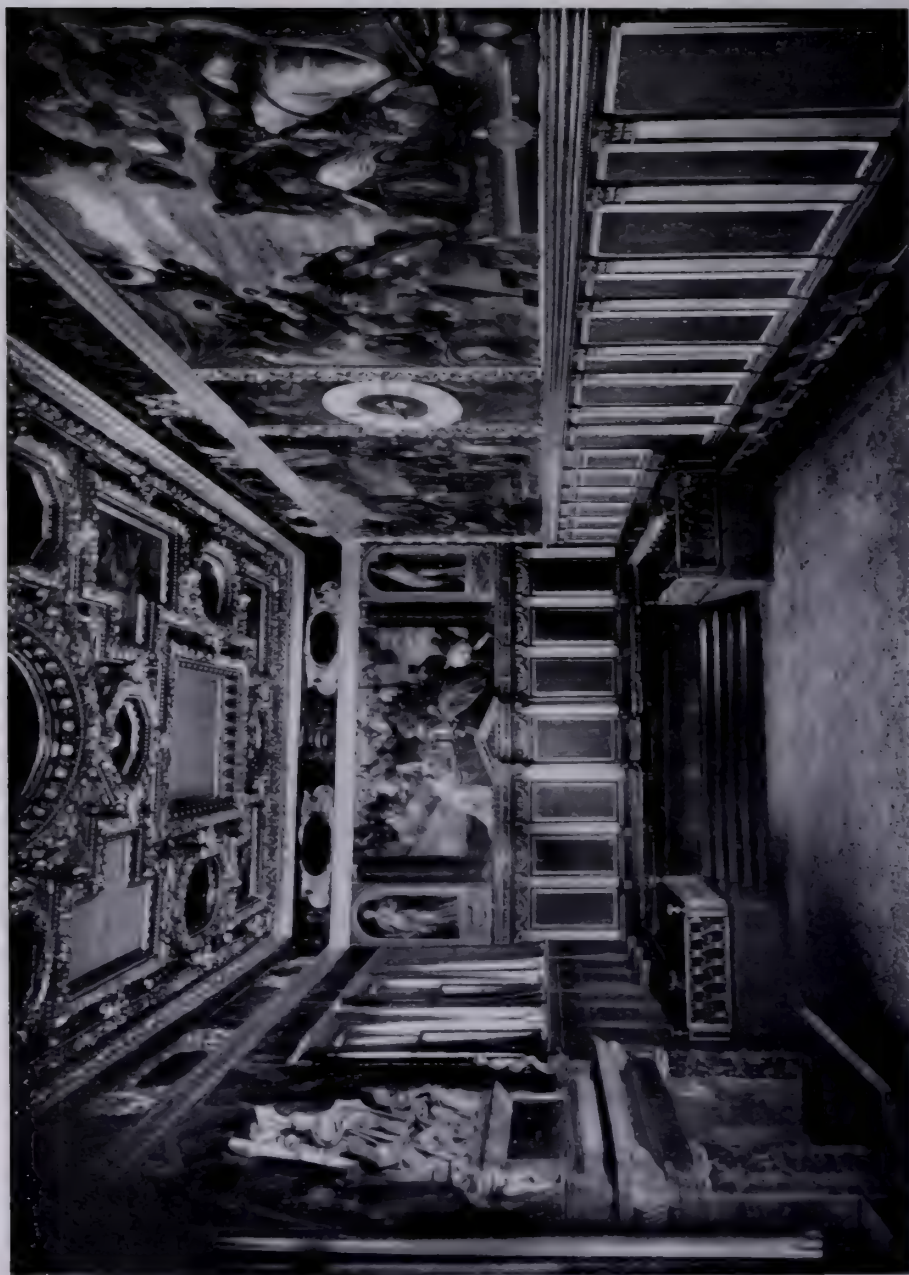



Fig. 166. — Venezia. Palazzo Ducale. Palladio, Giannantonio Rusconi, Antonio da Ponte: Sala del Collegio.

Fig. 167 — Venezia, Palazzo Ducale. Palladio, Giammantonio Rusconi, Antonio da Ponte: Sala del Senato.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 168. — Venezia. Palazzo Ducale. Palladio, Giannantonio Rusconi, Antonio da Ponte. Sala dello Scrutinio

Ultimo dei Contino fu Francesco, autore dell'interno della chiesa di San Raffaele, che s'inoltra nel tempo oltre le limitazioni da noi qui fissate.

4.

ZUAN ANTONIO RUSCONI o GIANNANTONIO DE' RUSCONI

Oriundo di famiglia comasca, s'incontra una prima volta, nel 1564, a disegnare per la Compagnia della Calza, detta degli Accesi,

Fig. 170 — Venezia, Palazzo Ducale. Interno della sala dell'Anticollegio. (Fot. Alinari).

un teatro galleggiante, che due modenesi stuccatori, Ludovico e Troiano, adornarono con sedici termini, fregi e festoni. Sopra due battelli piantava il teatro aperto, diviso da « termini » con cariatidi reggenti il fregio circolare, su cui, attorno la terrazza, giravan balaustre con statue, e, nel mezzo, se ne innalzava una grandissima. Un anno dopo, la Compagnia stessa invitava a costruire un altro teatro per recitarvi commedie, il Palladio, che lo disegnò a fatica, come egli stesso scrisse: « Ho fornito di fare questo benedetto

theatro, nel quale ho fatto la penitenzia di quanti peccati ho fatti e sono per fare ».[1]

Fig. 171 — Venezia, Palazzo Ducale. Porta che mette all'Anticollegio. (Fot. Fiorentini).

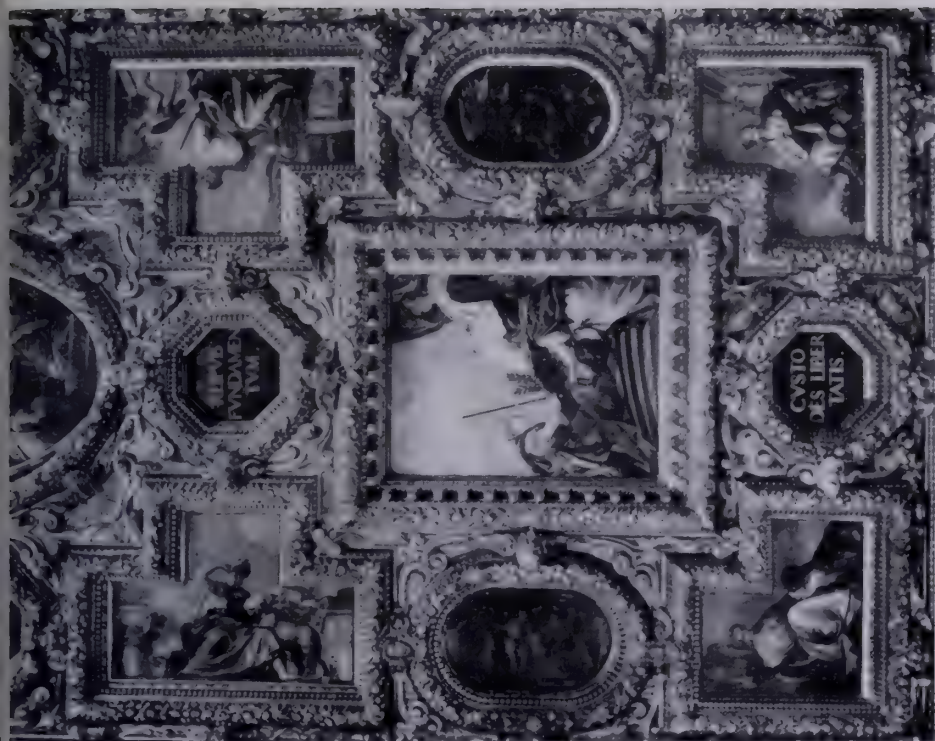
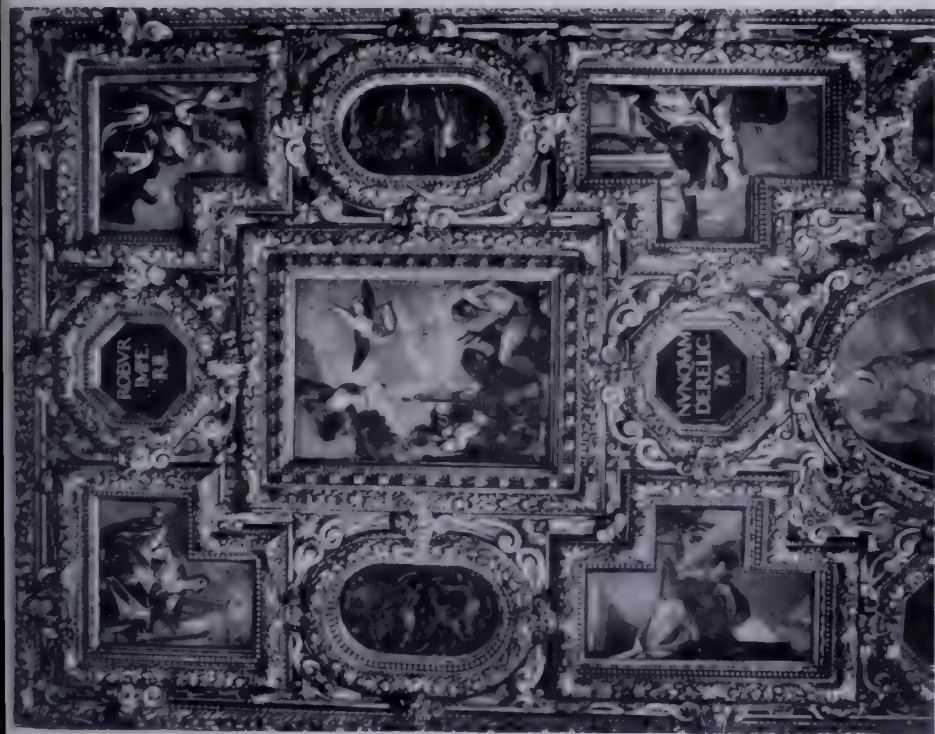
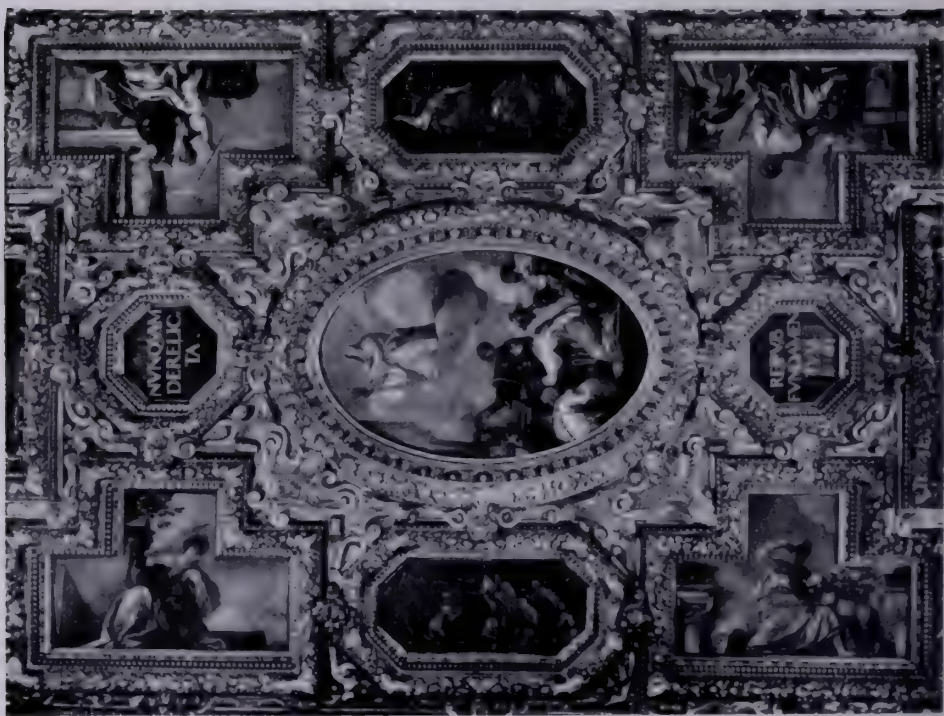
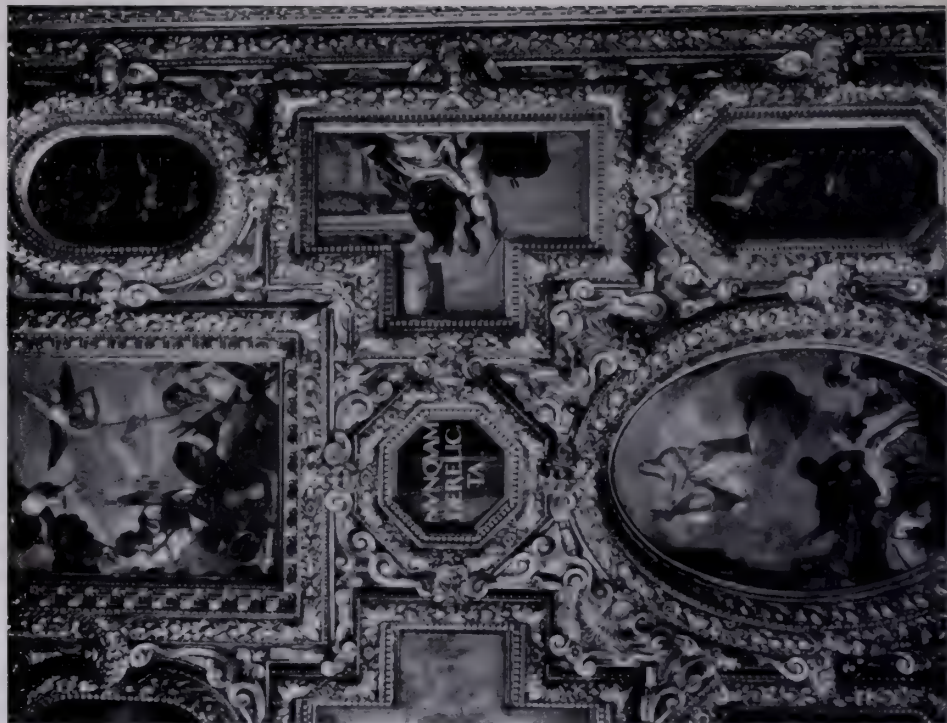
Un'altra volta s'accostano i nomi di Zuan Antonio Rusconi e del Palladio, allora che insieme forniscono il disegno per la sala

[1] VENTURI LIONELLO, *Le Compagnie della Calza* (sec. XV-XVI), Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1909. L'A. dà la riproduzione di un disegno del teatro galleggiante degli Accesi (disegno che era a Venezia nella collezione Guggenheim), in una tavola tra le pagine 156 e 157.

delle Quattro Porte in palazzo ducale, come per quelle dell'Anticollegio e del Collegio. S'incontra, inoltre, il Rusconi lavorare, nell'in-

Fig. 172 — Venezia, Palazzo Ducale. Anticollegio: Porta che mette al Collegio. (Fot. Fiorentini).

terno delle nuove Prigioni, per iniziarle, e a San Giuliano per idear la cappella a sinistra della maggiore del Sacramento, ornata nella vôlta a stucchi dal Vittoria, nella pala d'altare e in due statue di terracotta per Gerolamo Campagna.

Magnifico può dirsi il disegno del rinnovamento delle aule di

Figg. 173-174 — Venezia, Palazzo Ducale. Sala del Collegio: Particolari del soffitto.
(Fot. Alinari).

Venezia. Palazzo Ducale. Sala del Collegio. Particolari del soffitto.

Palazzo Ducale distrutte dai due incendi del 1574 e del 1577. Quella delle Quattro Porte ha una strepitosa ricchezza di marmi (figg. 165-180); l'altra del Collegio, con porte a colonne e frontispizio triango-

Fig. 177 — Venezia, Palazzo Ducale. Collegio: Particolare dei dossali. (Fot. Fiorentini).

lare, grevi, classiche, con i bellissimi battenti lignei, a specchi; attorno alla sala, sotto i dipinti, la nobile costruzione di stalli, divisi da colonnine dorate, che sembrano disegnati propriamente dal grande Andrea Palladio. Nella parte mediana è il seggio più eminente del Doge; nelle altre parti, specchi di alterna larghezza contornati d'oro, auree lesene scanalate, mensolette con maschere muliebri arroto-

late in basso. Nel soffitto, nei riquadri con gli affreschi del Veronese, tutto s'ingemma, s'indora al sole. Nella sala del Senato la magnificenza si fa esuberante, superba nelle grandi volute delle cornici, nei

Fig. 178 — Venezia, Palazzo Ducale. Collegio: Particolare dei dossali. (Fot. Fiorentini).

cartelloni coi centri a traforo, negli ovati chiusi da ghirlande. Dovunque rotuli s'aggirano e si rinchiudono; nelle pareti, tra le pitture, son racemi dorati ed erme brune con ornati d'oro. Vi è una profusione incessante d'ori, di rilievi, di trafori, non contenuta più, come nella sala del Collegio, entro schemi geometrici, nei limiti della regolarità architettonica; la decorazione si fa qui pomposa. Quattro

enormi rotuli s'avvolgono alle cornici delle grandi pitture; e ai due lati dello scomparto mediano sulle pareti son due grate a traforo.

Fig. [illegible] — Venezia, Palazzo Ducale. Sala del Senato. Particolare del soffitto.
(Fot. Alinari).

Già il Seicento appare trionfante in quell'esuberanza di motivi ornamentali, per l'erompere dell'ornato grandioso e turgido in un fantastico rigoglio nelle sale ricostruite del Senato e dello Scrutinio. Vi si notano motivi bellissimi, esempio, nella sala del Collegio, le due statue di fauni avvinte a un'erma alata, appoggiate a un fascio

Fig. 180 — Venezia, Palazzo Ducale. Sala del Senato: Particolare del soffitto. (Fot. Alinari).

di riccioli e di cornucopî, puntate sopra la base, alla cintura di tutto il soffitto a festoni di frutta.

5.

GIO. GIROLAMO GRAPIGLIA

Questo collaboratore di Alessandro Vittoria eresse in San Giovanni e Paolo, verso il 1572, il monumento al Doge Leonardo Loredan (fig. 181), ornato poi da statue del Campagna e di Danese

Fig. 181 — Venezia, SS. Giov. e Paolo.
Girolamo Grapiglia: Monumento al Doge Leonardo Loredan.
(Fot. Böhm).

Nel monumento al doge Loredan, il Grapiglia fu slegato, disorganico; macchinoso per le grosse cornici, per la mancanza di gradazione nel rilievo, tanto tipica del Sansovino, di cui è qualche ricordo nelle due statue muliebri laterali, le due migliori. Non vi è il senso delle proporzioni, in quest'architetto, pari a un lombardesco che

Fig. 184 — Venezia, San Pietro di Castello. Gio. Girolamo Grapiglia: Particolare dell'interno. (Fot. Fiorentini).

ingrossi, ingrossi, tentando imitare il Sansovino, pur trattenendosi a tracciar specchi e specchietti alla lombardesca, a coprire di greve policromia i pilastrini.

Nell'interno di San Pietro di Castello (figg. 183-184), si studiò d'imitare il Palladio e la sua chiesa di San Giorgio a Venezia. La semplificò nel copiarla; sostituì alle colonne pilastrini, tolse forza agli aggetti. Lo schema palladiano è evidente nell'ampiezza degli archi, tre per lato della navata, e della crociera su cui s'imposta la caratteristica cupola palladiana (fig. 185) coronata da balaustre, circondata

Fig. 185 — Venezia, San Pietro di Castello.
Gio. Girolamo Grapiglia: Altro particolare dell'interno.
(Fot. Fiorentini).

da un finto loggiato. Tutto dell'esemplare chiesa di San Giorgio è in questa ridotto: mancano nel tamburo le nicchie, elementi di misura negli interni delle cupole palladiane, motivi di varia-

zione pittorica. Non solo, ma le cornici, ovunque meno aggettate, sono men forti. Vedasi, ad esempio, quanto sia ridotta la cornice dentata del fregio che corre lungo la chiesa, e quanto divenga timida. Comunque, fissa al grande esemplare, la distribuzione degli spazi riesce ampia e chiara.

6.

FRANCESCO SMERALDI, DETTO IL FRACÀ O IL FRACHAO

Questo maestro, che alla Scuola grande di Santa Maria della Misericordia, incompiuta dal Sansovino, presentò il modello per il grande scalone verso la fine del 1587, e lo eseguì nel 1589, condusse anche, forse memore del progetto di Andrea Palladio, la facciata della chiesa di San Pietro a Castello, essendo patriarca Lorenzo Priuli e doge Marino Grimani. Quattro anni prima dette il modello per l'altar maggiore di Santa Maria Formosa; qualche anno dopo, nel Seicento tentò invano di contrastare il campo a Baldassare Longhena nella

Fig. 186 — Venezia, Palazzo Contarini degli Scrigni. Francesco Smeraldi: Facciata. (Fot. Alinari).

Fig. 187 — Venezia, San Pietro di Castello. Francesco Smeraldi: Facciata. (Fot. Alinari).

costruzione della Basilica della Salute e malamente rimaneggiò il palazzo archiacuto Contarini dagli Scrigni (fig. 186), attiguo all'altro innalzato dallo Scamozzi.

La facciata di San Pietro di Castello (fig. 187) è ricostruita in gran parte su progetto palladiano di molto anteriore: si riconosce subito, difatti, lo schema palladiano nel sovrapporsi di timpani spezzati, e nella caratteristica chiusura orizzontale del timpano triangolare sovrapposto alla chiesa. Il doppio festone nel fregio della porta, alta, coronata di timpano sporgente, è ripetuto nel prolungamento del fregio stesso, nelle ali a destra e a sinistra, tra le lesene, a limite delle porte minori. Di qua e di là dalla maggiore, sono colonne binate, incassate, che continuano, con i loro rulli, i conci paralleli delle pareti, e s'innalzano sopra alti spianati piedistalli; tra esse sono profonde nicchiette. Tutto riflette lo schema palladiano.

7.

GIORGIO DE ZAN

A lui, proto dell'Arsenale, si deve la facciata di San Giorgio degli Schiavoni (fig. 188), ritenuta di maniera sansovinesca, anzi

Fig. 188 — Venezia, San Giorgio degli Schiavoni. Giorgio de Zan: Facciata. (Fot. Alinari).

attribuita al Sansovino stesso, benchè improntata a esemplare lombardesco. Basta confrontar la facciata con l'altra della chiesa di San Rocco (fig. 189) per accorgerci d'una simile divisione spaziale, anzi in questa, entro le riquadrature, sono elementi architettonici più progrediti che non in San Giorgio e Tifone, chiesa degli Schiavoni,

Fig. 189 — Venezia, Chiesa di San Rocco. Facciata.
(Fot. Fiorentini).

ove le finestre bifore, i parapetti di esse ornate di dischi, gli specchi nelle facce dei piedistalli, echeggiano ancora l'arte tramontata dei Lombardo.

8.

SIMON SORELLA

Il campanile pendente (fig. 190) e la cupola della chiesa[1] di San Giorgio dei Greci (fig. 191) furon costruiti da Bernardo Ongarin

[1] San Giorgio dei Greci, chiesa dei Greci ortodossi, fu fabbricata da Sante Lombardo nel 1539 e da Gianantonio Chiona nel 1548.

Fig. 190 — Venezia, San Giorgio dei Greci. Simon Sorella: Campanile.
(Fot. Fiorentini).

su disegno del proto Simone Sorella. Questi rifabbricò anche, dal 1595 in poi, la chiesa e il monastero di San Lorenzo, e, nella sua qualità di proto, lavorò nella chiesa od oratorio di San Giovanni Evangelista.

Fig. 191 — Venezia, Chiesa di San Giorgio dei Greci. Simon Sorella: Cupola. (Fot. Fiorentini).

Fig. 192 — Murano. Palazzo Trevisan. Daniele Barbaro: Facciata.
(Fot. Fiorentini).

9.

GUGLIELMO DE' GRANDI, PAOLO DEL PONTE

Di questi due maestri si conservano le relazioni, [1] insieme con l'altra di Andrea da Valle, proto di Santa Giustina in Padova, già citato, per la ricostruzione delle aule di palazzo ducale, distrutte dagli incendi del 1574 e del 1577. Convien credere che i tre relatori godessero gran fama, per essere consultati dal governo della Serenissima, quantunque nessuno di loro abbia poi avuto parte alla ricostruzione delle aule.

10.

FRANCESCO ZEN, GIOVANNI ALVISE BOLDÙ e DANIELE BARBARO

Questi patrizi che si dedicarono all'architettura, al pari di Alvise Cornaro a Padova e di Giorgio Trissino a Vicenza, resero talvolta notevoli servigi. Come a Roma si tenevano adunanze cui prendeva parte il cardinale, che fu poi papa Marcello, insieme con il Vignola, così a Venezia dovette esservi una compagnia per la lettura di Vitruvio. Giovanni Alvise Boldù, come abbiam detto, fece il progetto, scelto fra gli altri, del Ponte di Rialto; e a Daniele Barbaro, nato in Venezia nel 1514, divenuto patriarca d'Aquileia, traduttore e commentatore di Vitruvio, scrittore di un trattato di Prospettiva [2], fu attribuito il disegno del palazzo Trevisan (fig. 192), a Murano, nelle Fondamenta Navagero (n. 34).

---

[1] Le relazioni sono riportate dal LORENZI.

[2] Nel 1552, Giuseppe Porta detto il Salviati, pittore, dedicò al « Reverendissimo Monsignor Daniel Barbaro » l'opuscolo: *Regola di far perfettamente col compasso la Voluta et del Capitello Jonico et d'ogni altra sorte*, per Josephe Salviati pittore ritrovata in Venetia per Francesco Marcolini, M.D.LII con privilegio ».

Nel 1556, fu pubblicato il libro: 1556, BARBARO DANIELE, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* tradotti et commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia etc. In Vinezia per Francesco Marcolini con privilegi, la prima edizione fu dedicata dal Barbaro all'« Illustriss. e Reverendiss. Cardinal da Ferrara Ippolito da Este ».

Nel 1568 fu pubblicato il libro: 1568, BARBARO DANIELLO, *La Pratica della Prospettiva* & c., Venezia, Fratelli Borgominicci.

IV.

MICHELE SANMICHELI

NOTIZIE DI MICHELE SANMICHELI ARCHITETTO

1484 — Sua nascita da Giovanni architetto da Porlezza.

1509, 27 novembre — Capomaestro nella Cattedrale di Orvieto.

1510, novembre — Riceve il pagamento del suo salario annuale di capomaestro.

1513 — Lavora al coronamento della facciata della Cattedrale, e va a Roma « cum modellis faciei Ecclesie pro accipiendo consilium cum magistro Antonio Sangallo ».

1514 — Dirige la costruzione della Cappella dei Magi nel duomo di Orvieto.

1516 — Restaura e ricostruisce il palazzo comunale di Orvieto, completato nel 1524.

1517 — Gli è commessa la cappella funebre della famiglia Petrucci, probabilmente completata nel 1523.

1520 — È architetto della cattedrale di Santa Margherita a Montefiascone.

1521, 7 agosto — Riceve una somma di 100 fiorini « per non farlo andar fuori di Orvieto e per non sospendere la fabbrica totalmente ». La somma gli è data, « non pro eius consueto salario sed pro sua subventione et sustentatione ut comode possit vivere ».

1523 — Costruisce un altare a S. Fermo Maggiore in Verona.

1525 — Questa data è scritta sulla porta San Giorgio, ora Trento, a Verona, la prima porta di città, probabilmente costruita dal Sanmicheli.

1526 — Insieme con Antonio da Sangallo il Giovane fa relazione sullo stato delle Rocche di Romagna, e lavora a fortificare Parma e Piacenza. « Questo medesmo », scrive egli stesso a proposito delle fortificazioni, « fu fatto da Piacenza al principio del 1526, e fu fatto tutto di terra secondo la forma che è al presente, et io mi trovai con altri

inzegneri, et fu fatta questa espeditione in tre mesi, di poi si è murata di muro come li è al presente ».

1528, 4 marzo — Il pontefice Clemente VII vuole continuata la cappella dei Magi nel duomo di Orvieto, secondo i disegni di Michele.

1531, 27 febbraio — Arriva ad Alessandria, ove sta tre mesi per le difese del luogo, secondo gli ordini del Duca di Milano, Francesco Sforza.

1531, 7 marzo — L'ambasciatore veneziano Gabriele Venier, presso Francesco II Sforza duca, scrive d'aver avuto lettere dal Capitano di Verona, « el qual desiderava el ritorno de Maestro Michel inzegner per el fondar de uno toriun ».

1531, 15 marzo — Da Alessandria arriva a Vigevano il Sanmicheli, « qual ha fato alcuni belli disegni per la fortification de quella città »; e il Duca vorrebbe adunare i suoi capitani per consiglio, lui presente; e intanto che li appella, e sei giorni occorrono per raccoglierli, desidera che l'architetto militare veda Pavia e Lodi.

1531, maggio — Torna a Venezia, dopo avere ispezionato il Castello di Novara e Casal Monferrato. Al suo ritorno da Milano gli è ordinato di accompagnare Francesco Maria della Rovere, comandante in capo dell'armata veneziana, in un giro d'ispezione delle fortezze ai confini dello Stato.

1531, 29 settembre — In una lettera del Consiglio dei Dieci, così si parla del Sanmicheli intento a fortificazioni per la Repubblica di Venezia: « è venuto nuovamente il fidelissimo nostro maestro Michiel de San Michiel inzegnier, qual ha il carico della fortification de Legnago, et ha da quella Comunità ducati ottanta al'anno, et ne ha exposto che non li ha parso conveniente de venir prima alla presentia nostra sel non ha dimostrà cum opere effettual merizar de star alli Servitii del Stato nostro..... havendosi conosciuto la peritia et intelligentia grande del ditto maistro Michiel come ne hanno scritto li Rectori delle nostre terre, come etiam ne l'ha laudato lo illustrissimo signor Duca di Milano, qual l'ha adoperato in le fortification de tutte le terre et castelli sui..... li sia accresciuto ducati quaranta, sichè l'habbi ducati cento et vinti al anno..... ».

1531 — Compie il bastione della Trinità, detto del Corno, e, al tempo del Sanmicheli, Baluardo Barbarigo.

1531 — Lavora alla fortezza di Legnago.

1531 — Costruisce a Verona il primo palazzo per la famiglia Lavezzola, poi noto quale palazzo Pompei, e circa allo stesso tempo inizia il palazzo Canossa e l'altro per Antonio e Gregorio Bevilacqua.

1532 — È in Padova per la difesa cittadina; e studia anche più tardi, col duca d'Urbino, come si possa meglio fortificare quella città.

1532 circa — La Repubblica Veneta gli dà la missione d'un breve viaggio in Dalmazia.

1533 — Per iniziativa del vescovo Ludovico Canossa, il Sanmicheli dà nuovo ordine al presbiterio della Cattedrale. Comincia i lavori nell'anno seguente.

1533 — Costruisce la porta del palazzo del Podestà, ora Prefettizio.

1533-35 — Continua la sua opera per fortificare Verona, come «inzegner al servizio dello stato per le lagune e fortificazioni». Compie nel 1535 il Baluardo dei Riformati.

1533 — Riceve commissione dal Duca d'Urbino per balaustrate marmoree e altre opere decorative da farsi per la Villa imperiale di Pesaro.

1533-40 — Erige una delle sue famose porte, Porta Nuova, a Verona.

1534, 21 gennaio — Sottopone al Governo di Venezia un rapporto sul modo migliore di fortificare Venezia e Verona. Propone di fabbricare il Castello di Sant'Andrea al Lido, e il Senato Veneziano ne approva la costruzione nell'anno seguente.

1534, 24 novembre — Lavora alle fortificazioni di Legnago e alla porta, che nell'anno stesso è fabbricata.

1535 — Scrive tre relazioni sul modo di regolare il canale del Musone presso Castelfranco, l'altro Lizzafusina-Marghera e le lagune a Mestre, per la difesa di Venezia.

1535-1536 — Presenta al Consiglio dei Dieci piani, per la difesa di Malamocco, che sono adottati.

1536 — Il Consiglio stesso chiede l'avviso del Capitano Generale, il Duca d'Urbino, sui nuovi modelli del Castello di Sant'Andrea.

1536-1537 circa — Conduce i lavori per la cappella Pellegrini.

1537, ottobre — Riceve ducati 200 per spese di una visita da fare a Corfù. Gian Girolamo Sanmicheli e Bernardino Brugnoli accompagnano Michele, ed eseguiscono i suoi piani a Zara e Sebenico.

1537, 22 novembre — Gli è ordinato d'ispezionare alcune opere a Creta e quindi far ritorno a Corfù.

1538, 25 giugno — Visita Canea, Sithia e Rettimo, e manda piani a Venezia per la fortificazione di questo luogo.

1538-1539 — Fabbrica il Baluardo di San Bernardino.

1539 — È costruito in Verona, secondo i piani del Sanmicheli, Ponte Nuovo.

1539, 3 ottobre — Riceve ordine in Creta di recarsi in Dalmazia per esaminarvi le fortificazioni.

1540, 7 gennaio — Tornato nell'autunno in Italia, disegna la fabbrica del Lazzaretto a Verona, compiuto nel 1548.

1540, 21 febbraio — È mandato a Chioggia per studiare le fortificazioni del luogo.

1541-1542 — Si ricostruisce il Palazzo della Ragione in Piazza dei Signori a Verona, distrutto dal fuoco.

1541-1542 — Fa disegni in gara con il Palladio, per la Basilica di Vicenza.

1541 — Scrive una lettera per le fortificazioni di Sinigaglia.

1541 — Il primo piano del Campanile della Cattedrale veronese è per lui costruito.

1541 — Informa sulla necessità di « compir di fortificar il Gorgo di Candia ».

1542 — Scrive circa le fortificazioni di Chioggia; e, nell'anno seguente, il Senato accoglie le sue proposte.

1542, 22 febbraio — Sottopone al Consiglio dei Dieci una relazione sul modo migliore di fortificare Chioggia.

1542 — Gian Girolamo Sanmicheli completa la porta di terraferma a Zara.

1543, 1 marzo — Il Consiglio suddetto adotta i piani per la fortificazione di Chioggia.

1543, autunno — Disegna uno schema per la fortificazione di Padova.

1546 — Scrive del Baluardo di Spagna per la difesa di Verona, che fu compiuto circa il 1550.

1546, 18 settembre — Scrive relativamente alla costruzione del Ponte di Rialto.

1546 — Comincia la Porta Palio a Verona.

1548 — Compie il Bastione Cornaro a Padova.

1550, circa — Disegna i monumenti funebri di Tomaso Lavagnoli in Sant'Eufemia a Verona e di Tommaso da Vico nella stessa città.

1550, circa — Compie il Bastione Santa Croce a Padova.

1550, circa — Disegna i monumenti di Pietro Bembo e di Alessandro Contarini per la chiesa del Santo a Padova.

1550-1560 — Fabbrica le facciate di Palazzo Roncalli a Rovigo in Piazza Grande.

1553 — È compiuto il Palazzo Cornaro a Venezia.

1553, e segg. — Attende alle fortificazioni di Legnago, Brescia, Bergamo e Peschiera.

1554, 21 gennaio — Presenta, insieme col Sansovino, un progetto per la nuova grande scalea del Palazzo Ducale, detta poi la *Scala d'Oro*.

1555, circa — È fabbricato il palazzo Guastaverza per la famiglia degli Honorii.

1555 — Fornisce i piani per la Loggia di Famagosta, poi distrutta.

1556 — Inizia la fabbrica di palazzo Grimani, compiuta nel 1561.

1557 — Il Senato Veneziano, sentito il Sanmicheli ed altri, delibera di fortificare Peschiera.

1559 — Comincia la costruzione della Madonna di Campagna a Verona.

1559 — Scrive il suo testamento, facendo suo principale erede Paolo Sanmicheli.

1559 — Muore, ed è sepolto in San Tommaso di Verona. [1]

---

[1] Questi regesti son desunti in gran parte dall'opera accuratissima di ERIC LANGENSKIÖLD, *Michele Sanmicheli, the Architect of Verona, his Life a. Works*, Upsala, 1938. Altri libri sopra il Sanmicheli sono i seguenti: VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, VI, 1881; TEMANZA, *Vite*, 1778, p. 151/97; BALDINUCCI, *Notizie*, III, pp. 1813, 426 e segg.; POMPEI ALESSANDRO, *Li cinque ordini dell'Architettura civile di Michele Sanmicheli, rilevati dalle sue fabbriche*, Verona, 1735; SELVA GIANNANTONIO, *Elogio di Michel Sanmicheli architetto*, Roma, 1814; ALBERBOLLI FERDINANDO, *Porte di città e fortezze di M. S.*, Milano, 1815; GIULLARI BARTOLOMEO, *Cappella della famiglia Pellegrini esistente nella chiesa di San Bernardino di Verona, architettura di M. S.*, Verona, 1816; RAVIOLI, *Intorno alla relazione delle Rocche della Romagna pontificia, fatta nel* 1526 *per Antonio Picconi da San Gallo e da M. S.*, Roma, 1855; RONZANI FRANC. e LUCIOLLI GIROL., *Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di M. S.*, Verona, 1823 (*Nouvelle édition* par LUCIEN DIANOUX, Génes, 1878); *Descrizione del tempio della Madonna di Campagna, architettura di M. S.*, Verona, 1823; SELVATICO PIETRO, *L'Arte nella vita degli Artisti. Racconti storici*, Firenze, 1870; CAMIZZONI GIULIO e BERTOLDI

* * *

A venticinque anni Michele Sanmicheli è capomastro del Duomo d'Orvieto. Suo zio, tagliapietra, lo indirizzò forse all'arte appresa nella nativa Porlezza, fra le terre comacine feconde di artefici, che dalle cave lombarde si partivano con lo scalpello e la squadra. Vuolsi che a quindici anni fosse inviato a Roma, dove sarebbe stato negli anni in cui Donato Bramante riformava l'Architettura, quantunque il Sanmicheli stesso dicesse, scrivendo l'anno 1535 al Senato Veneziano, d'esser «nato sotto questo Eccellentissimo Stato et allevato parte della mia giovinezza in questa città». In parte dunque fu educato a Venezia, dove i Lombardo tenevano il campo nella scultura e nell'architettura, e in parte a Roma, come vuole la tradizione, e qui s'incontrò con Antonio da Sangallo il Giovane, da lui consultato durante i lavori per il compimento della facciata della Cattedrale orvietana, come per l'erezione in essa dell'altare dei Re Magi, e forse anche per il Duomo di Montefiascone.

Il pinnacolo al sommo della facciata della Cattedrale di Orvieto (fig. 193) porta, sopra tutte le asticelle che si curvano, s'inca-

---

ANTONIO, *Discorso per l'inaugurazione del monumento a M. S. eretto in Verona* (tenuto dal Camizzoni) *e pubblicazione dei suoi scritti inediti e di altri documenti* (per il Bertoldi), Verona, 1874; FACCIOLI CARLO, *M. S.*, Verona, Franchini, 1874; VESNÈ ALESSANDRO, *Matteo Sanmicheli scultore e architetto cinquecentista*, in *Arch. storico dell'Arte*, 1895 e 1897; ROSSI ADAMO, *M. S. architetto veronese*, in *Giornale di erudizione artistica*; ZANNANDREIS DIEGO, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti Veronesi*, edite da Giuseppe Biadego, Verona, 1891; DA RE GAETANO, *Dell'opinione comune che il S. sia autore del Bastione della Maddalena* in *Madonna Verona*, VIII, 1914, p. 85-89; IDEM, *Nuovi documenti Sanmicheliani* in *Madonna Verona*, XIII, 1919, p. 1-23;BIADEGO GIUSEPPE, *M. S. e il palazzo de' Lavezzola*, Torino, 1906; DI CANOSSA L., *Studi e ricerche intorno al palazzo Canossa*, Verona, 1908; DA RE GAETANO, *La Cappella Pellegrini in San Bernardino*, in *Madonna Verona*, 1914; BRENZONI RAFFAELLO, *Michele Sanmicheli e la sua sepoltura in San Tomaso di Verona*, in *Arch. Veneto*, 1935; DA CORTE BENEDETTO, *Visita di M. S. alle fortezze dell'ultimo duca di Milano Francesco Sforza*, in *Rivista d'Arte*, XIX, 1, 1937; BRENZONI R., *Il palazzo Sanmicheliano degli Honorij in piazza Brà di Verona*, in *Rivista d'Arte*, 1937; MANSUETI MANSUETO, *Una scrittura probabilmente inedita di Michele Sanmicheli*, in *Archivio Veneto*, t. III, 1872, p. 261; MILANESI GAETANO, *M. S. e Giacomo Leonardi, lettere*, Firenze, 1881; BALDORIA NATALE, *Palazzo Guastaverza, ora Malfatti*, in *Archivio storico dell'Arte*, Roma, 1891; ZOPPI VINCENZO, *Discorso di Michel de Sanmicheli circa il fortificare la città di Udine ed altri luoghi della patria del Friuli diretto al doge di Venezia Pietro Lando* (1543); CASTELLO ANT. e MICHEL DE SANMICHEL, *Informazioni al Luogotenente Nicolò da Ponte*, da Osopo 20 aprile 1543, su i ripari da farsi al Tagliamento, Udine, 1865; MESSEDAGLIA LUIGI, *Un portale del S. ed un oltraggio riparato*, in *Il Garda*, 1928; PACCHIONI GUGLIELMO, *Sulla paternità del Campanile del Duomo*, in *Madonna Verona*, 1913; AVENA A., *Sulla paternità del Campanile del Duomo*, in *Madonna Verona*, 1913; DA RE GAETANO, *Nuovi documenti Sanmicheliani*, in *Madonna Verona*, 1919.

Fig. 193 — Orvieto. Cattedrale. Michele Sanmicheli: Pinnacolo al sommo della facciata.
(Fot. Raffaelli, Armoni e Moretti).

vano allungandosi, innalzandosi, piani e piani verticali; tra essi, lunghi pilastrini, da cui s'appuntano obelischi sottili, piramidette con un piccolo globo al disopra.

Ai quattro angoli sono piramidi più grandi con aste a riccioli, a rampini, a uncinetti, le quali circondano, fanno corteo alla piramide maggiore, pure composta da aste triangolari semplici, liscie, acute come spade, e da altre uncinate, che s'uniscono nell'alto, in un nodo, base alla Vergine orante. L'architetto della Rinascita, per costruire i pinnacoli corrispondenti al gotico della Cattedrale, fece ricorso a una siepe di obelischi, e tra le piramidi, diciamo così, del corteo, non rinunciò all'arte sua propria, aprendo ad ogni rientranza una finestra col frontispizio triangolare sopraelevato, con altissime balaustre dal parapetto in giù. È una loggia che s'apre, rialzata sopra e allungata sotto, per quella corrispondenza cercata col gotico, voluta ad ogni costo, tirata a viva forza; oltrecciò, a smorzare l'effetto rinascimentale, due obelischi fan corna sul frontespizio, due altri fiancheggiano i raddoppiati pilastri.

Nella cappella dei Re Magi, cominciata dal Sanmicheli, (fig. 194) come attesta il disegno di Antonio da Sangallo: « per Santa Maria de Orvieto — la capella che cominciò — el verona »,[1] la base con marmi commessi sembra reminiscenza veneziana dei Lombardo, mentre tutto l'altare richiama i monumenti di Andrea Sansovino a Santa Maria del Popolo; ma l'ornato è di Simone Mosca e del figlio, accarezzato finemente, con ogni sottigliezza, ricchissimo. L'altare sarebbe il solo monumento dove Venezia nel commesso marmoreo, e Roma, nelle linee dell'altare, lascino intravvedere la formazione dell'artista veronese, che seppe unire nelle sue costruzioni il colore veneziano alla forza, alla solennità classica romana. Nella funebre cappella Petrucci (figg. 195-196), sotto il presbiterio di San Domenico in Orvieto, vi è una semplicità architettonica toscana, eletta, degna di Antonio di Sangallo il Giovane: la costruzione sotterranea non lasciava luogo ad arricchimenti, e vi si è notato l'influsso dell'opera di Giuliano da Sangallo in Santa Maria di Loreto a Roma. Dall'entrata della cappella ottagonale si passa a una stanza mediana, che porta

[1] È nella Galleria degli Uffizî, al gabinetto di stampe e disegni; ed è pubblicato dal Langenskiöld, tav. 7 B.

Fig. 194 — Orvieto, Cattedrale. Michele Sanmicheli: Disegno dell'altare dei Re Magi. (Fot. Raffaelli, Armoni e Moretti).

al recinto dell'altare, con nicchione fiancheggiato da pilastri a mattoni, coronato da frontispizio triangolare; di qua e di là da esso, sono incavature centinate, con altre sopra, elittiche, a concavità, fiancheggiate pure da pilastri, uguali a quelli laterali alla nicchia

Fig. 195 — Orvieto, San Domenico. Michele Sanmicheli: Cappella Petrucci. (Fot. Raffaelli, Armoni e Moretti).

di mezzo, così da sembrare sportelli rispetto alla parte centrale. In tutto è misura toscana, anche in quel ripetersi delle liste dei pilastri in giro alle arcate della vôlta, intorno alle finestre che s'aggrottano

dietro i frontispizi, e diritte s'alzano a sostegno della mensa d'altare. Da quella continuità degli elementi architettonici, propria del Sanmicheli, serbati in ogni parte, insieme collegati, deriva regolarità d'effetto, chiarezza di linee alla cappella funebre.

A Montefiascone, la cattedrale di Santa Margherita fu distrutta in gran parte dal fuoco, e solo nel basamento di essa può vedersi

Fig. 106. — Orvieto, San Domenico: Michele Sanmicheli: Particolare della Cappella Petrucci (Fot. Raffaelli, Armoni e Moretti).

qualche traccia del Sanmicheli (fig. 107), suo capomaestro nel 1519. Il basamento, che si ripiega ai lati per formar le basi delle due torri, sembra l'esterno d'un forte: nel mezzo, s'apre la porta con colonne ioniche unite da trabeazione su cui sta un frontispizio, dal quale s'appunta uno stemma vescovile. Di qua e di là della porta, due statue di Santi entro nicchie sembran ricavate da qualche quadro del tempo giorgionesco. Meno questo motivo che può ricordare Venezia, tutto il resto, rifatto da Carlo Fontana nel Seicento, restaurato a metà dell'Ottocento, non riesce a dare un'idea dell'opera dell'antico capomaestro; e tuttavia quel basamento, che par d'un castello

Fig. 197 — Montefiascone (Lazio). Michele Sanmicheli e continuatori: Duomo. (Fot. Marenghi).

può richiamare lui, che dette la sua attività principalmente all'architettura militare.

Nel 1523 il Sanmicheli tornò probabilmente nella sua città natale, dove fece un altare in San Fermo, che studieremo poi, e nel 1525 costruì la prima porta cittadina, quella di San Giorgio, ora Trento, che in seguito descriveremo.

Fin verso il 1526, pochi sono i ragguagli relativi al Sanmicheli, che troviamo dedito a opere di fortificazione. Con Antonio da Sangallo il Giovane visita le rocche di Romagna, fortifica Parma e Piacenza; e mentre l'Italia è corsa dai lanzichenecchi del Borbone, che metton Roma a sacco, egli lavora a fortificazioni di Lombardia e del Veneto. Nel 1530 circa par che abbia trovato momenti di libertà per dar ordine alle sue fabbriche veronesi, prima a quella dei Lavezzola, nota come di Pompei, poi alle altre dei Canossa e di Antonio e Gregorio Bevilacqua. Questi palazzi precedono gli altri del Sansovino a Venezia e del Palladio a Vicenza, così che possiamo dire il Sanmicheli primo introduttore nel Veneto della romanità, trasfigurata dalla sensibilità pittorica propria alla sua terra.

Nella facciata del palazzo Pompei alla Vittoria (fig. 198), sul basamento massiccio a bugnato s'aprono un'alta porta centinata, e tre finestre per parte, quella con alta raggiera a ventaglio tangente al lastrone, che cinge in basso la balconata ricorrente lungo l'edificio, queste pure coronate da bugnato a diadema, su pilastri retti da pietroni rettangolari sostenuti da mensole, quarti di ruote incassate nel bugnato. Sulla gran fascia, cintura dell'edificio, sono, nella parte mediana a otto, e nelle ali, a sei a sei, le gonfie balaustre divise da piatti acroteri, che continuano i blocchi dei piedistalli, da cui una minore fascia li divide. Sopra essi s'ergono colonne doriche scanalate; negli intercolunni s'aprono finestroni, e dalle chiavi delle loro arcate si protendono maschere, tondi a sostegno del cornicione, corona maestosa dell'edificio. Agli angoli, la colonna tutta rigata s'abbina a un largo pilastro, pure a scanalature, possenti contrafforti. Questo palazzo veronese nella sua tinta calda, nella riposata gravità delle linee, nella quadrata forza dei rilievi, contenuti sempre entro il piano architettonico, compone scenario per la fuga delle colonne doriche racchiudenti come una sottostante loggia addentrata, men scura d'ombre che non le aperture a grotta del basa-

Fig. 198. Verona, Palazzo Pompei. Michele Sanmicheli: Facciata.
(Fot. Brogi).

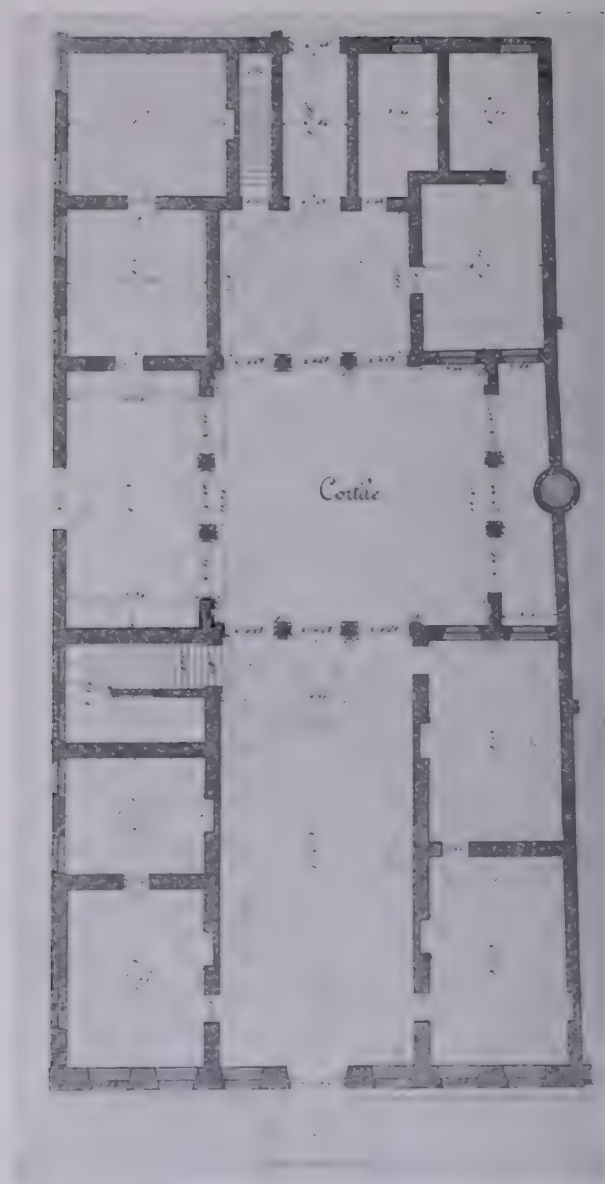



Fig. 199. - Verona. Palazzo Pompei. Michele Sanmicheli: Pianta. (Da Ronzani Luciolli).

Fig. 200 — Verona, Palazzo Pompei. Michele Sanmicheli: Cortile.
(Fot. Bonacini, Verona).

Fig. 202 — Verona, Palazzo Canossa. Michele Sanmicheli: Facciata.
(Fot. Brogi).

Sanmicheli, l'attico con duplici acroteri, che continuano, prolungano, i pilastri binati del piano nobile, e, tra quelli, son le falangi di gonfie balaustre, già vedute nel palazzo Pompei, sormontate, sopra la loro imposta, da statue mitologiche e allegoriche. Le balaustre corrispondono alle serie disposte nel basso, qua e là, lungo i seggi, sotto

Fig. 203 — Verona, Palazzo Canossa. Michele Sanmicheli: Cortile.
(Fot. Bonacini, Verona).

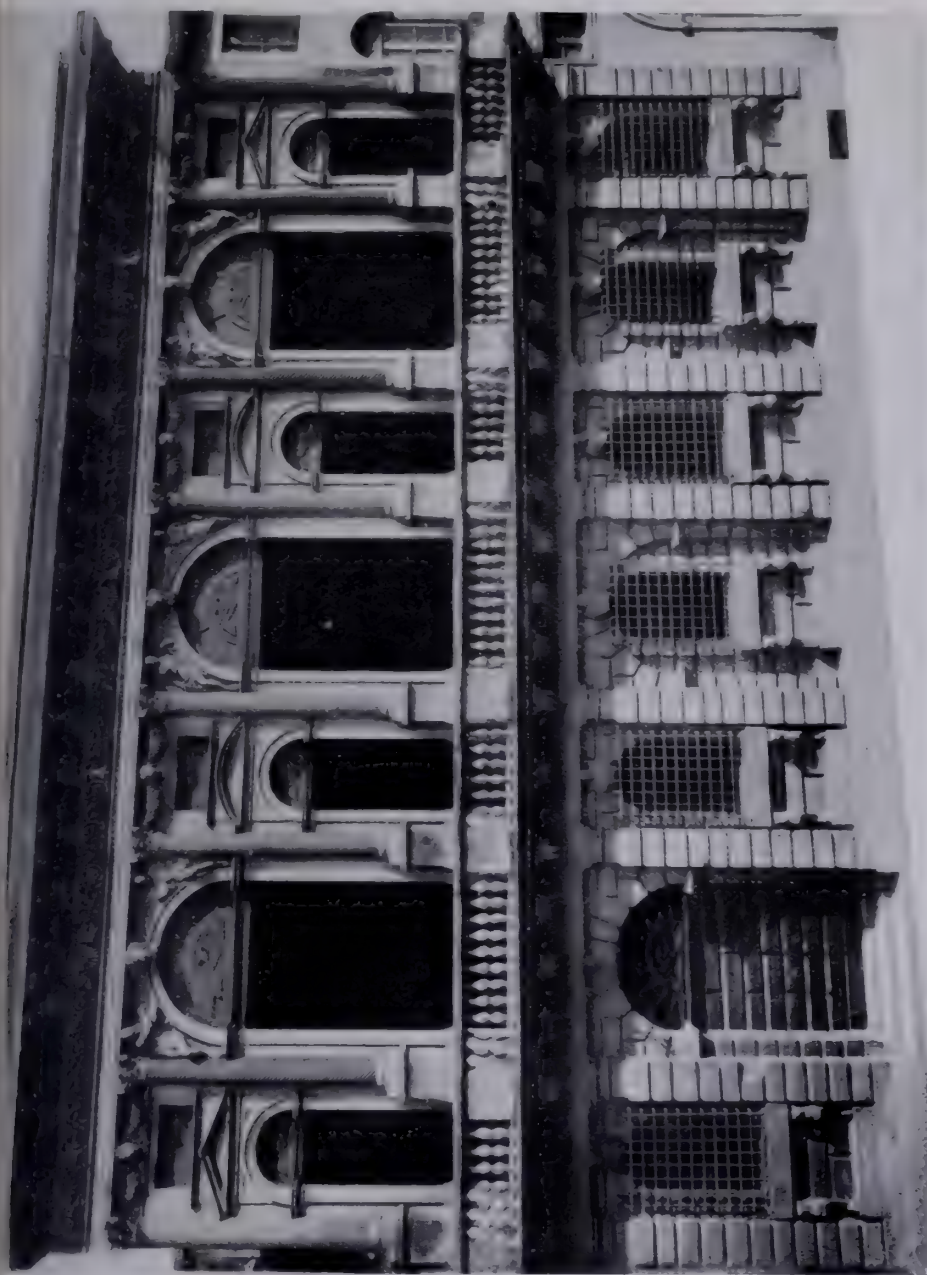



Fig. 205 — Verona, Palazzo Bevilacqua. Michele Sanmicheli: Facciata.
(Fot. Fiorentini).

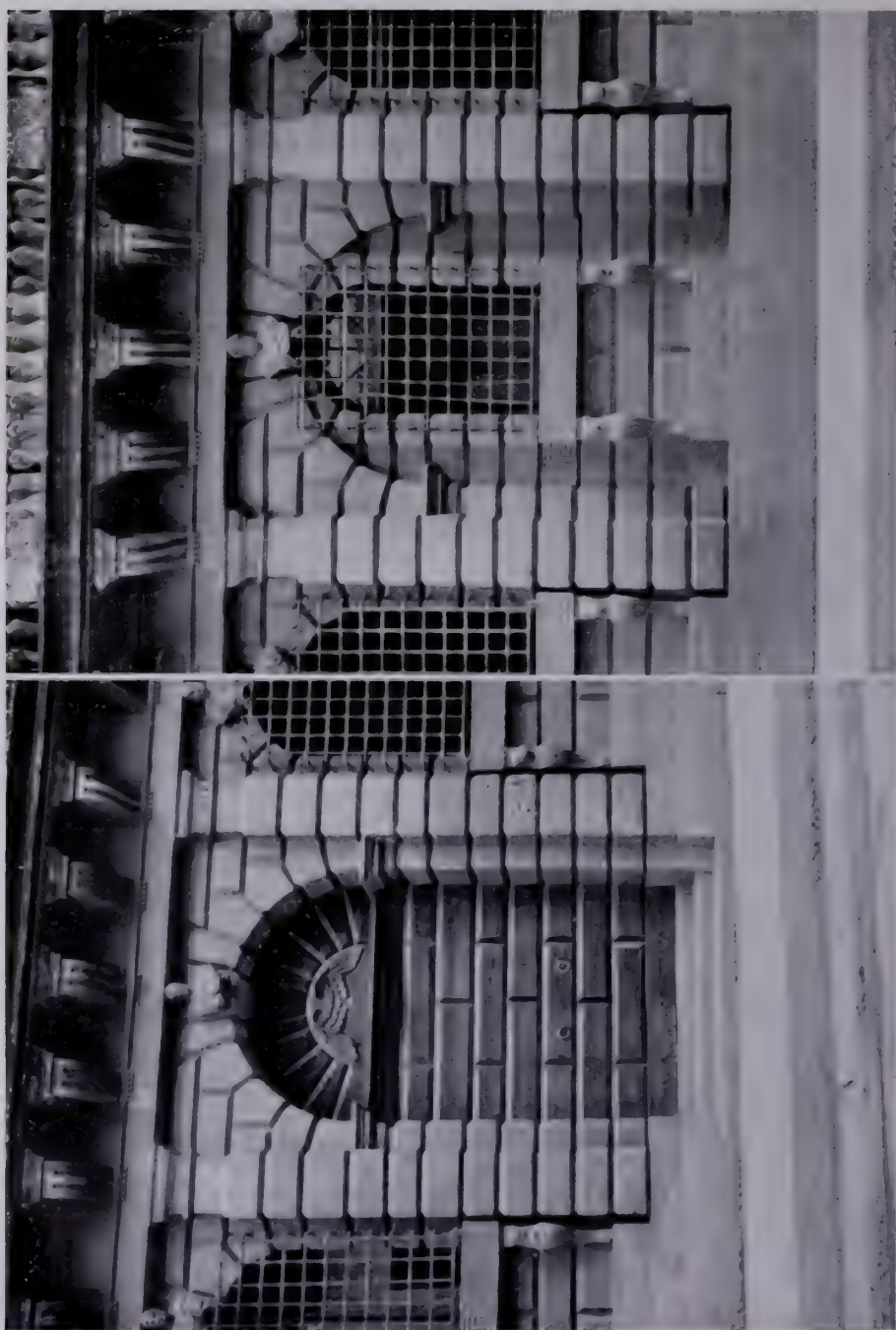



Fig. 206 — Verona, Palazzo Bevilacqua.
Michele Sanmicheli: Porta d'ingresso.

Fig. 207 — Verona, Palazzo Bevilacqua.
Michele Sanmicheli: Una finestra.

robusta balconata che cinge tutto l'edificio, inoltrata tanto da far cadere sul basamento un'ombra intensa, come da tettoia, si slancia il piano superiore, magnifico, ricco di colore, parato di pompa veronesiana. Otto colonne dividon gli spazi, tre maggiori con ampie sonanti finestre ad arco trionfale, con teste leonine a chiave dell'arco, Vittorie e Fiumi nei pennacchi (fig. 208); quattro minori con finestre a centina, col timpano sopraelevato reggente una finestrella rettangolare. Tra le colonne a spiralette, a scanalature, s'inarcan festoni sospesi a teste leonine (fig. 209). Il balcone fitto di gonfie balaustre

Fig. 208 — Verona. Palazzo Bevilacqua. Michele Sanmicheli: Particolare della facciata. (Fot. Fiorentini).

è retto da mensole scanalate, salde ferrigne grappe: il cornicione sporgente è a chiazze di luce e d'ombra secondo il giro delle volute fogliacee, tra cui si ripete il motivo delle ali sorrette da figure alla grottesca. In tutto il palazzo, il fregio fittissimo, con alveoli d'ombre, accenti di luce, le balaustre serrate, le figure a rilievo, i festoni, i busti, le greche intrecciate, gli aggetti forti delle cornici, portano una ricchezza pittorica, un movimento d'effetti, una sonorità di colore, degni della terra natale di Paolo Caliari. Anche l'alternativa, che il Sanmicheli userà in San Bernardino, di colonne a scanalature verticali e a spira produce tale intensità di effetto pittorico, tal movimento di superfici, da ricordar gli sfondi argentini delle tele di Paolo.

Irregolare è la posizione della porta, fuor di simmetria, perchè

Fig. 209 — Verona, Palazzo Bevilacqua. Michele Sanmicheli: Finestra maggiore di fianco. (Fot. Fiorentini).

il palazzo doveva essere continuato a sinistra, e la porta aprirsi nel mezzo della fronte. Nell'insieme, questo tratto di palazzo trionfale mostra come il Sanmicheli abbia raggiunto il massimo del-

l'effetto pittorico nella sua architettura, complicando il palazzo Pompei nella facciata, non ricorrendo, come nel palazzo Canossa, a incontri di orizzontali e verticali per mettere in corrispondenza il piano nobile col bugnato del basamento, ma graduando gli scuri, varian-

Fig. 210 — San Vigilio, Villa Guarienti. Michele Sanmicheli: Facciata sul Lago. (Fot. Bonacini).

doli, addentrandoli, sotto gli sbattimenti della luce nei girali dei fregi, sulle teste sporgenti dei leoni, sui busti imperiali, sulle colonne scanalate care a Paolo Veronese.

Ritroviamo ancora il Sanmicheli, nel 1540, edificare, a San Vigilio sul Lago di Garda, la villa Guarienti (figg. 210-211), semplice quadrata costruzione. Nella faccia verso il lago s'apron due uniformi ordini di sette arcate, tagliate nel vivo della pietra, con piatta e larga zona di cornice; nella fronte opposta, verso il giardino, sei finestre in basso e la porta, con la stessa cornice del parapetto, or-

Fig. 211 — San Vigilio sul Lago di Garda. Villa Guarienti.
[illegible]
(Fot. Bonacini).

Fig. 212 — Verona. Duomo. Michele Sanmicheli. Tornacoro.
(Fot. [illegible]).

Fig. 213 — Verona, Duomo. Michele Sanmicheli: Fianco del tornacoro.
(Fot. Fiorentini).

latura bassa e semplice, zona bianca a netto rilievo, la porta, con larga e piana cornice, sorge da piedistallo cubiforme, in alto appena ripiegata agli angoli e con la trabeazione a fregio basso, un po'

rientrante, a cornici nitide, a gradi. Sopra è una targhetta, sorretta da un peduccio, col leone di San Marco. Delle sette finestre nell'ordine superiore, la mediana, più lunga, equilibra la lunghezza

Fig. 214 — Verona, Duomo.
Michele Sanmicheli: Uno scudo del tornacoro.
(Fot. Fiorentini).

della porta, rompendo di per sè, con la semplice misurata variante delle sue proporzioni, la monotonia delle linee semplici, purissime, senza turbare l'armonico insieme.

Nel 1534, il Sanmicheli costruì il tornacoro della Cattedrale veronese (figg. 212-213), gran corona intorno all'altare, contesta di marmi variati che le dànno policromia superba. Si accede al coro

per un arco trionfale, con bronzee Vittorie nei pennacchi. Ricco di specchi d'alabastro e di commessi marmi preziosi è il basamento del tornacoro; le colonne ai lati dell'arcata d'ingresso poggiano su altissimi piedistalli, rivestiti di marmo nero, adorni nel mezzo da stemma vescovile (fig. 214) in chiari scudetti; nell'arco, a chiave, è un altro scudo vescovile, col centro rigonfio; nel sottarco, sboccian rose entro i lacunari, alcune a girandola (fig. 215); e sull'arco s'inal-

Fig. 215 — Verona, Duomo. Michele Sanmicheli: Sottarco del tornacoro. (Fot. Fiorentini).

bera il Crocefisso tra Maria e Giovanni. La trabeazione, che s'imposta sulle colonne ioniche di marmi svariati, ha un fregio di raso colorato sotto fitte corone di dentelli, e, al di sopra, torciere a foggia di balaustre. Se, come dicemmo, il Sanmicheli giovinetto si educò a Venezia, nella fioritura artistica dei Lombardo, qui mostra di correggerne tutte le convenzioni, di adattare i marmi alle linee rigorose dell'architettura, non di replicare tondi fra tornite superfici, ma di innalzare, nel tornacoro, un concerto delle voci del colore in magnifici accordi. Vedasi, un particolare, per accorgerci delle ricerche d'effetto cromatico, lo scudo vescovile con rampante levriero, nel piedistallo delle colonne all'accesso del tornacoro (fig. 216); esso sta dentro un ovato, su fondo di marmo nero, contornato da un filo bianco; al

Fig. 216 — Verona, Duomo. Michele Sanmicheli: Arco d'ingresso al tornacoro. (Fot. Fiorentini).

vertice s'impennacchia di scattanti fogliami, che sostengono una mitra superba, onusta di gemme, fiancheggiata dai lembi della stola ricadente ad ala con ritmo grave, maestoso; dallo stemma al con-

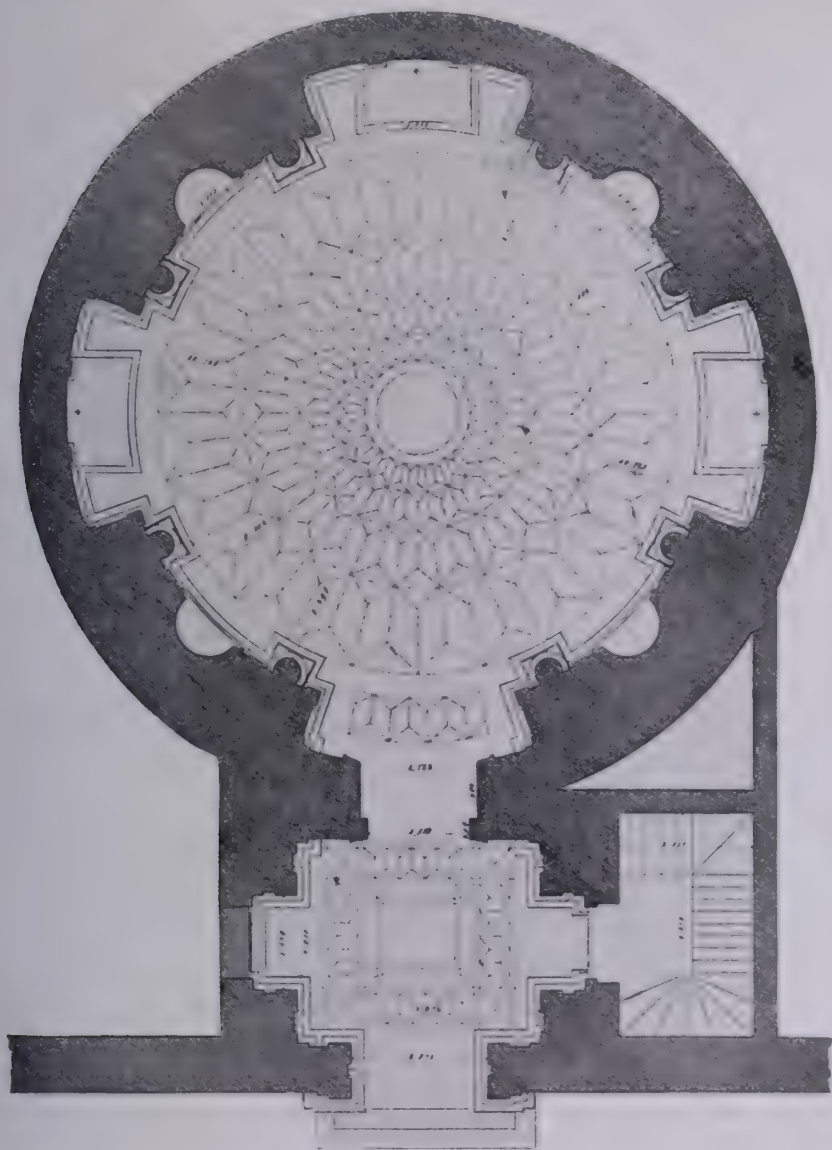



Fig. 217 — Verona, San Bernardino. Michele Sanmicheli: Cappella Pellegrini, Pianta. (Dal Ronzani Luciolli).

torno dell'ovato, metallici steli fogliacei si stendono sul fondo granito del medaglione corniciato di bianco.

La Cappella Pellegrini in San Bernardino, composta come un

Fig. 218 — Verona, San Bernardino.
Michele Sanmicheli: Porta d'ingresso alla Cappella Pellegrini
(Fot. Fiorentini).

battistero (fig. 217), ha il vestibolo (fig. 218) che mette alla rotonda con altari ad arco trionfale, e, in tutto, un gran rigoglio decorativo. Uno degli altari è nel fondo (fig. 219), due dalle parti, entro vaste

Fig. 219 — Verona. San Bernardino.
Michele Sanmicheli: Nicchia nella Cappella Pellegrini.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 220 — Verona, San Bernardino.
Michele Sanmicheli: Una delle nicchie minori nella Cappella Pellegrini.
(Fot. Alinari).

nicchie a fondo piano, fiancheggiate da colonne corinzie a scanalature. Fra altare e altare, negli intervalli, s'apron nicchiette con catino a conchiglia (fig. 220), corniciate da filze di fusetti e perline, fiancheg-

giate da pilastrini con adorne candelabre, e sormontate da timpano curvilineo. Sopra il timpano si bilica uno specchio rettangolare di marmo screziato, fra due candelabre a corridietro, e più in alto, tre festoni di frutta legati da nastri ornano una serica fascia alta come i capitelli delle colonne, che inghirlanda tutta la cappella, stenden-

Fig. 221 — Verona, San Bernardino.
Michele Sanmartini: Una finestra nella Cappella Pellegrini.
(Fot. Fiorentini).

dosi fra altare e altare. Mancano le pale agli altari, tranne al maggiore, ove la pala dell'India, con la rotondità delle forme e la vivezza dei colori nuoce al signorile effetto cromatico ottenuto da Michele Sanmicheli accostando zone lisce ad altre ricamate, striate, dentellate, nei più svariati modi, con preziosa finezza, con gusto decorativo degno del purissimo plastico che ha tagliato come in cristallo cornici, piedistalli, altari.

I tre altari e l'ingresso sono trionfali; il vestibolo ha vôlta a

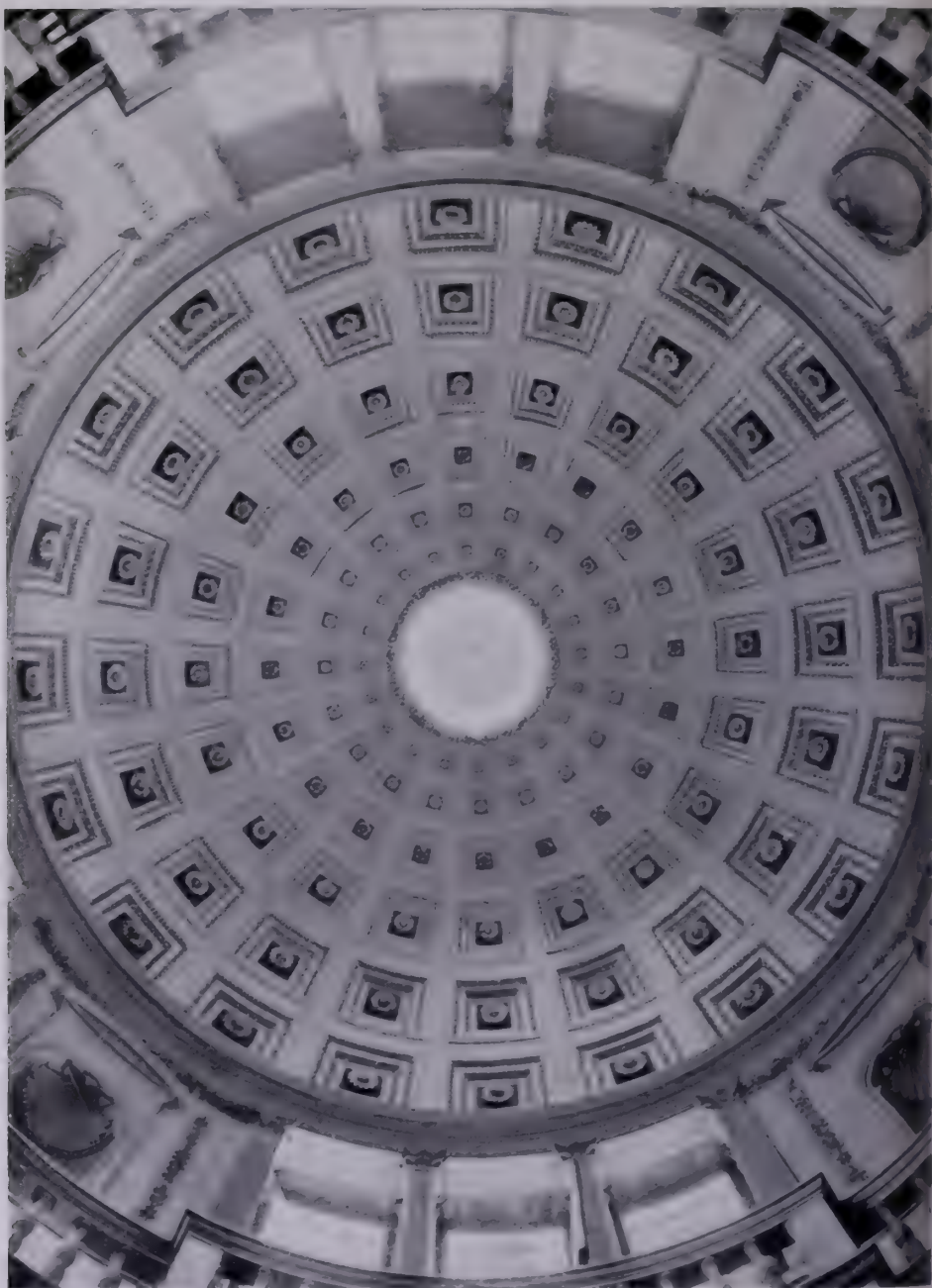



Fig. 222 — Verona, San Bernardino. Michele Sanmicheli: Cupola della cappella Pellegrini. (Fot. Fiorentini).

botte, adorna di cassettoni con rose svariate e un alto portale dentato da mensole; nicchie laterali s'affondano tra i pilastri.

Nella tribuna, si rincorrono balaustre; sopra gli altari, s'aprono trifore (fig. 221); sopra le nicchie, altre nicchie con festoni e festoni lungo i frontespizi. Il Sanmicheli si esalta, e su, nel cielo della cupola, su nel profondo lanternino (fig. 222), innalza inno di gloria.

Fig. 223 — Verona, San Giorgio Maggiore. Michele Sanmicheli: Una serie di cappelle. (Fot. Fiorentini).

La cupola slanciata ha lacunari adorni di rose, di margherite, di fiori a girandola su fondo scuro; una ghirlanda annodata da nastri circonda il cupolino, dove tutta quella ricchezza di colore tace al cader della gran luce, tra le anella concentriche delle marmoree cornici, dall'occhio al centro del cerchio.

Intorno alla cupola gira un altissimo tamburo aperto da quattro triplici finestroni fra intercolunni; tra essi sono nicchie col catino a conchiglia, fra ornate stole; attorno al tamburo, gira la balaustrata: un effetto di leggerezza, di moto, si sprigiona dall'alto tamburo,

Fig. 224 — Verona, San Giorgio Maggiore.
Michele Sanmicheli: Un altare.
(Fot. Fiorentini).

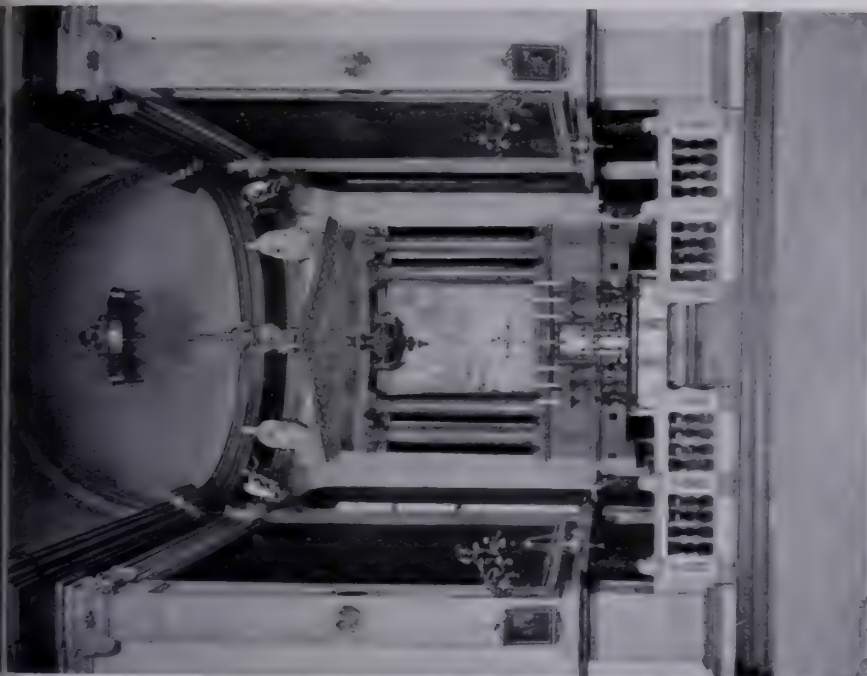



Fig. 225 — Verona, San Giorgio Maggiore.
Michele Sanmicheli: Abside.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 226 — Verona, San Fermo. Michele Sanmicheli: Altare.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 227 — Verona, San Bernardino, Altare di San Giuseppe.
Michele Sanmicheli: Base di colonna.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 228 — Padova, Basilica di Santa Giustina. M. Sanmicheli: Altare del Veronese nel coro. (Fot. Fiorentini).

Sanmicheli sia stato tradotto, negli ornati della base, in modo un po' trito, si sente la sua larghezza, la sua ampiezza, la forza delle sue proporzioni, anche nel mensolone fra le parti del timpano tronco.

Fig. 229 — Verona, Sant'Anastasia.
Danese Cattaneo e Michele Sanmicheli: Altare di Jano Fregoso.
(Fot. Alinari).

Fig. 230 — Verona, San Giorgio Maggiore. Joseph de Levis: Acquasantiera. (Fot. Fiorentini).

In un altro altare, in Santa Anastasia a Verona, ornato di sculture da Danese Cattaneo, (fig. 229), in onore di Jano Fregoso, sembran raccogliersi i sogni decorativi del Sanmicheli per l'apparato monu-

Fig. 231 — Verona, Duomo. Michele Sanmicheli: Campanile.
(Fot. Fiorentini).

mentale delle costruzioni dedicate a Dio nelle chiese; gli archi trionfali con le Vittorie, l'edicola sacra annicchiata nel mezzo, le colonne scanalate con i capitelli corinzi reggenti la trabeazione, su cui a scala s'innalzano scudi e trofei; e la policromia del rosso e del biancone veronese esalta l'effetto generale del monumento.

Figg. 232-233-234 — Firenze, Gabinetto di disegni e stampe agli Uffizi.
Michele Sanmicheli: Disegni per campanili.
(Fot. Alinari).

Non tutta l'opera del Sanmicheli a Verona è stata riconosciuta. In San Bernardino, sarebbe facile notare l'acquasantiera (fig. 230)

Fig. 235 — Verona, S. Giorgio in Braida. Michele Sanmicheli: Cupola. (Fot. Fiorentini).

con la vasca retta dalla sua turgida balaustra e dalla base a volute scattanti e zampe unghiate; essa inalbera, nel mezzo, la statua del Battista per JOSEPH DE LEVIS. In San Giorgio Maggiore ammirammo l'altare tripartito dell'abside, senza indicare, nè la vôlta a botte profonda e slanciata, cerchiata da fasce con clipeo nel mezzo;

Fig. 236 — Verona, Santa Maria in Organo.
Michele Sanmicheli: Rivestimento di parte dell'antica facciata.
(Fot. Fiorentini).

nè la cupola che agilmente balza su dai pennacchi curvilinei, col tamburo aperto per grandi finestre. Sopra due anelli di mensole e di balaustre, d'effetto cromatico intenso, i lucernari a cerchio a cerchio, ornati di rose, s'irraggiano da un disco entro cui, dal simbolo geometrico della Trinità, saettan raggi di sole. Qui è l'impronta primi-

Fig. 237 — Verona, Santa Maria in Organo.
Michele Sanmicheli: Rivestimento di parte della facciata.
(Fot. Fiorentini).

tiva di Michele Sanmicheli, come nel Campanile del duomo, turrito, a pianta quadrata (fig. 231), rimasto incompiuto. Il grande architetto ebbe probabilmente l'idea di applicare gli elementi principali della sua decorazione a quel campanile, oppure all'altro, rimasto appena iniziato, di S. Giorgio in Braida. Vi sono tre disegni nella Galleria degli Uffizî (figg. 232-234), nel Gabinetto di disegni e stampe, propri del Sanmicheli, che possono servire a farcene conoscere l'idea: quattro dadi, con finestre e nicchie popolate di statue, fiancheggiate da quattro co-

Fig. 238 — Verona, Santa Maria in Organo. Michele Sanmicheli: Porta centrale. (Fot. Fiorentini).

Fig. 239 — Verona, Santa Maria in Organo. Michele Sanmicheli: Una finestra. (Fot. Fiorentini).

lonne, prima doriche, poi ioniche e corinzie; sui dadi una piramide o l'ottagonale cella campanaria tra selve di obelischi grandi e piccoli, sormontata da teorie di balaustre; tra le quali sergevan la cupola e il cupolino.

Tra le opere chiesastiche del Sanmicheli, possiamo quindi vantare l'inizio del campanile di San Giorgio in Braida e il disegno della cupola suddetta (fig. 235), la facciata di Santa Maria in Organo

Fig. 240 — Verona, Santa Maria in Organo.
Michele Sanmicheli: Particolare di ornato.
(Fot. Fiorentini).

(figg. 236-237), incompiuta, ispirata dal tempio di Rimini di Leon Battista Alberti, solenne nella parte inferiore divisa, da stupendi fasci di pilastri e colonne, in tre campi d'ampiezza diversa, con tre arcate a nicchia, di varia apertura, più strette e brevi quelle di lato, vasta la mediana, in ampio giro svolta sotto la gran finestra termale aperta nel frontone antico della chiesa perchè nuove risonanze tra

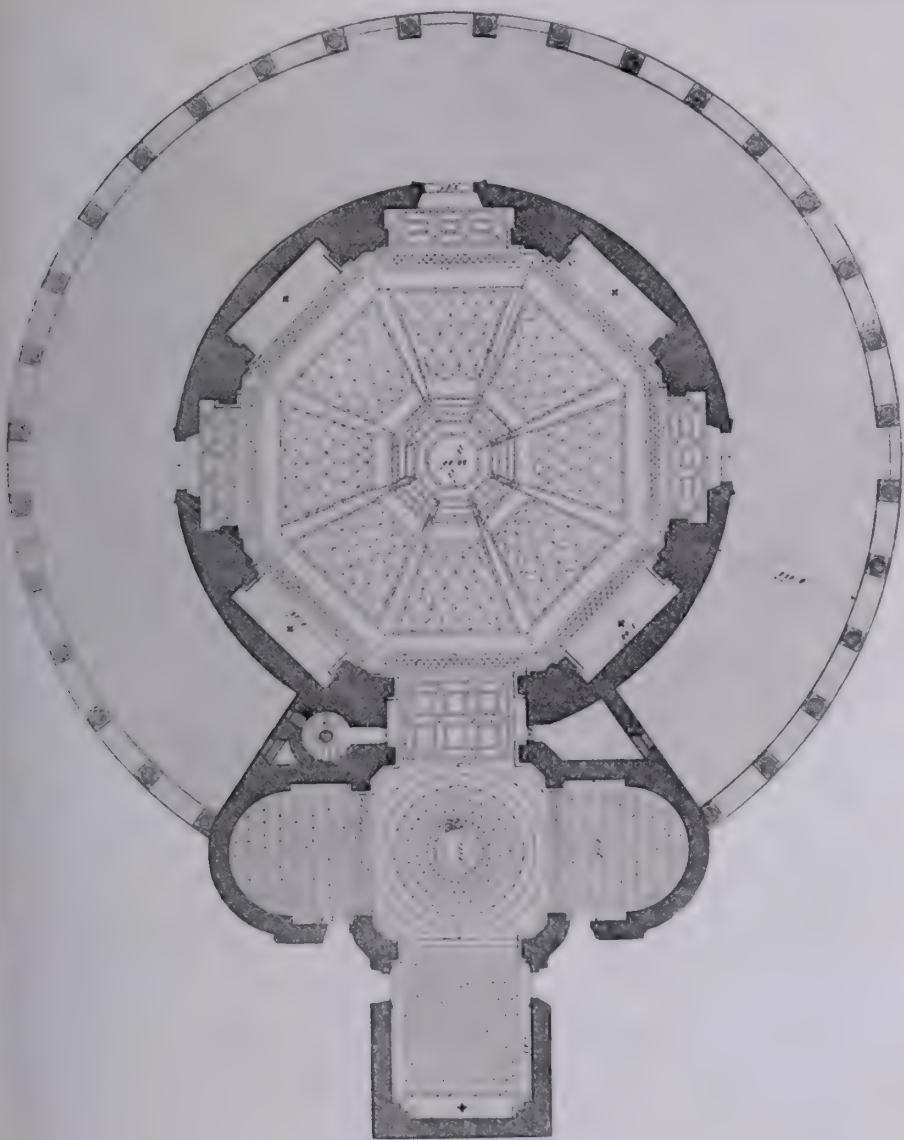



Fig. 241 — Verona (dintorni), Madonna di Campagna. Michele Sanmicheli: Pianta. (Dal Ronzani Luciolli).

curva e curva si rispondano nel concerto di voci del prospetto sanmicheliano (fig. 238). Le tre arcate includono un'arcata minore, approfondita (fig. 239), adorna di stole con ornati a corridietro (fig. 240), di bell'effetto pittorico per il mobile intreccio dietro il nitido can-

Fig. 242 — Verona (dintorni): Madonna di Campagna. Michele Sanmicheli: Esterno della chiesa. (Fot. Bonacini).

dore di superfici distese. Le arcate rientranti forman nicchie, entro cui s'apron finestre su alto parapetto col fregio a greca, caro al Sanmicheli; e il raddoppiamento delle arcate esterne e interne, l'aggetto dei fasci di colonne e pilastri sorgenti da alti piedistalli, mazzi di ceri

Fig. 243 — Verona, Cappella del Lazzaretto. Michele Sanmicheli: Esterno.
(Fot. Bonacini).

ai lati delle arcate a grotta, aggiungon risonanza, ricchezza all'effetto d'ombra e luce.

Sopra i disegni del Sanmicheli, tracciati alla fine della sua vita, fu eretta, presso Verona, la Madonna di Campagna (fig. 241), simile alla cappella Pellegrini, ma semplificata nelle proporzioni e nella decorazione, probabilmente da scolaro (fig. 242), che non seppe

Fig. 244 — Verona, Cappella del Lazzaretto. Michele Sanmicheli: interno della cappella (Fot. Bonacini).

mantenere il calcolo dei numeri del maestro, tanto che la cupola-calotta sulle tre zone dell'altissimo tamburo, contornata dalla corona interminabile delle balaustre, par bassa; e l'elevatezza di quella rispetto alla rotonda inferiore, enorme, schiacciante. Invece la cappella del Lazzaretto di Verona (figg. 243-244), non tanto tardi eseguita sui piani del Sanmicheli, con duplice colonnato in giro al tempietto, con altissimo tamburo a due zone, reggente la cupola, fa buon ricordo dell'osservanza ai disegni del grande architetto veronese, di cui mantiene la forbita metallica stesura.

Citeremo anche tra le opere chiesastiche i monumenti a Ludo-

Fig. 245 — Verona, San Fermo. Michele Sanmicheli: Monumento a Ludovico e Pietro Aldighieri. (Fot. Bonacini).

Fig. 246 — Padova, Basilica del Santo. Michele Sanmicheli: Monumento al Card. Bembo (Fot. Fiorentini).

vico e Pietro Aldighieri in San Fermo a Verona (fig. 245), al Bembo e ad Alessandro Contarini nella chiesa del Santo a Padova. Il primo fu probabilmente cosa giovanile del Sanmicheli (1523): due semplici

Fig. 247 Padova, Basilica del Santo. M. Sanmicheli e Vittoria: Monumento Contarini. (Fot. Fiorentini).

sarcofagi a cofano s'addentrano in un loculo scavato come nella profondità di un blocco di marmo tra cornici larghe e piatte, tipiche dell'architetto; nel secondo (fig. 246) egli ci ha dato il monumento umanistico, in accordo con la nobiltà dell'immagine, che par rispecchi il suo spirito nel frontispizio aulico, nella calma delle proporzioni, nell'eletta sobrietà dell'ornato all'antica, in quel senso di riposo, di quiete. È un capolavoro di stilistica elezione, all'unisono col busto scolpito da Danese Cattaneo. Nel terzo monumento, dedicato ad Alessandro Contarini (fig. 247), il Sanmicheli si propose una costruzione trionfale per il Condottiero della Repubblica Veneta, marinaio vittorioso, signore del mare; ma quel catafalco non ha grande la forma, pari all'entusiasmo dell'architetto. Il basamento, così bello per la prospettiva delle navi, non regge la gran massa degli schiavi giganti che portano l'immenso cassone a trofei, e la piramide a gradi di marmo nero, sul cui apice gioca la Fama equilibrista. Tutto l'insieme è disgregato, sproporzionato, ineguale, forse per l'intervento del Vittoria, di cui può notarsi la sovrabbondanza.

A Venezia, dove il Sanmicheli era di continuo, al servizio della Serenissima, per opere di fortificazione, lasciò qualche volta da un canto i suoi disegni di fortezze, per sollevarsi alla ricerca della bellezza di costruzioni civili. Circa il 1543 disegnò il palazzo Cornaro-Mocenigo a Riva San Polo (fig. 248). L'architetto veronese qui volle coordinarsi all'architettura veneziana, ma sia per le alterazioni subìte, specie a causa della soprelevazione, sia per il faticoso cercato coordinamento, il palazzo non ha confronto con gli altri prima edificati da lui a Verona. Il basamento par breve; e tutta la facciata, bucata da ogni parte, con quei mezzanini aperti sopra e sotto, non ha saldezza. Pare incredibile che, passato dalla terraferma alla laguna, il Sanmicheli abbia perduto la sua architettonica possanza.

Egli la conserva ancora fabbricando a Rovigo il palazzo Roncalli (fig. 249), dove si presenta ben piantato, atletico, ferreo nel basamento, eppur lieve e ricco di colore per il contrasto tra il bugnato severo del piano terra, il muro liscio dei piani superiori, l'ombra delle arcate di così agile slancio e dei finestrini a rettangolo che dall'attico ad esse sovrastano. La robustezza dei pilastroni nel basso, l'imperio delle tre vaste arcate, cede in alto, nelle sei arcate della loggia, all'amor del traforo, a una grazia svelta e sicura. Ancora è un ricordo di Pa-

Fig. 248 — Venezia. San Polo. Michele Sanmicheli: Palazzo Cornaro.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 249 — Rovigo, Palazzo Roncalli. Michele Sanmicheli: Facciata.
(Fot. Alinari).

lazzo Pompei, in questa facciata, ch'egli lasciò incompiuta, come tutto il resto del fabbricato. Anche nell'alto portico del basamento di palazzo Guastaverza a Verona (fig. 250), cominciato più tardi, nel 1555, egli esprime la sua forza nel bugnato, in cui s'incassano

Fig. 250 — Verona, Palazzo Guastaverza. Michele Sanmicheli: Facciata.
(Fot. Fiorentini).

i rudi pilastri massicci con le maschere delle arcate a chiave e a sostegno; e cerca i suoi effetti pittorici, specialmente nell'affilata sporgenza del cornicione, che emerge dall'ombra con l'elegante teoria delle mensole scanalate e il ritmo degli oculi aperti negli intervalli d'ogni terna di mensole. Ma la facciata è guasta dalle finestre col timpano sopraelevato, sovrapposto alla loro trabeazione, allungato,

Fig. 251 — Verona, Palazzo Guastaverza. Michele Sanmicheli: Cortile.
(Fot. Bonacini).

Fig. 252 — Venezia. Palazzo Grimani. Michele Sanmicheli: Facciata.
(Fot. Anderson).

fuor di misura, a puntellare le finestre rettangolari superiori; come il cortile del palazzo (fig. 251) è guasto dai pilastri che escon bizzarramente, scanalati, quasi per metà, dal bugnato, come se questo formasse guaina.

Fig. 253 — Venezia, Palazzo Grimani. Michele Sanmicheli: Pianta. (Da Ronzani-Luciolli).

Dopo questi ritorni all'architettura civile, il Sanmicheli, prendendo a due mani la sua forza, costruì il Palazzo Grimani (figg. 252-253). Lo cominciò un anno dopo quello Guastaverza, col basamento

son due porte minori centinate, come due fornici dell'arco trionfale, con superiori finestre, sulla cornice che lega come catena la gran mole

Fig. [illegible] — Venezia, Palazzo [illegible]
(Fot. Fiorentini).

del basamento. Tra quei binati pilastri corinzi, e i due uguali al limite della facciata, stanno racchiuse due finestre. Nel primo piano minore in altezza del basamento, si ripetono le divisioni di questo, ma più allargate, più abbassate, e agli estremi, invece delle due finestre, come inferiormente, son due grandi aperture che riecheggiano quella

centrale; invece degli alti pilastri del basamento, nel piano stesso, colonne scanalate corinzie che agli angoli si abbinano con un pilastro. Diminuita d'un quarto l'altezza delle colonne rispetto a quella dei pilastri del basamento, mentre questo si spinge in alto a sostegno, il piano nobile s'appoggia maestoso, solenne. Continua il trionfo espresso dalla base, come carro che porti ed innalzi, mentre il piano nobile esprime l'orgoglio del trionfatore. Il secondo piano fu eseguito più tardi, seguendo i disegni del Sanmicheli, ed è una ripetizione di poco diminuita del primo piano, anch'essa legata, quasi per forti catene, dalle cornici dell'architrave.

Il vestibolo verso il canale è diviso come in tre navate da due file di colonne a coppia, su piedistalli (figg. 254-255) larghi e bassi, ornati da metalliche greche: la navata mediana con una stupenda vólta, ristretta fra le aggettate cornici, le laterali a soffitto piano, con larghi e profondi lacunari che, al pari delle colonne binate e dei fasci di pilastri, ci rappresentano l'idea del costruttore, gigante uso a maneggiar travi e sbarre di ferro. Semplicità aulica nelle porticine dell'androne (fig. 256) rettangolare, cinto da una liscia zona e come da banda ferrea, divisa, per due piatte cornici, dall'incorniciatura della porta a gradi. Per tutto ornamento, ha cinque triglifi, brevi frange alle cornici espanse dall'architrave. In altra porta, invece, che mette dal salone alla grande scala, vediamo un superbo frontispizio (fig. 257), un'arcata tra pilastri ionici scanalati, sovrapposti ad altri lisci; nei pennacchi, clipei che spezzano triangoletti curvilinei; nel fregio, ovuli con resette; sulla trabeazione una cimasa di marmo bianco, in contrasto con la porta grigia e il soffitto scuro; nella cimasa, volute arpiformi tra due statue assise. Prende enfasi l'arcata della porta che dal cortile mette in un androne, per l'apertura di smisurata larghezza (fig. 258), con grande mensola a chiave dell'arco, cornici quasi piatte, clipei nei pennacchi.

Nel cortile, è il pozzo, che si suppone aggiunto più tardi, ma d'impronta sanmicheliana. Sta davanti a un'edicola con nicchia, cinta da vasta cornice ferrigna (fig. 259). Nei pennacchi son clipei; a chiave dell'arco, una mensola, anch'essa forte, ferrea, che l'aggancia all'alta trabeazione; ai lati della nicchia, colonne di marmo bianco, su alti e snelli piedistalli. Triangolare è il frontespizio dell'edicola, retto da tre mensole, semplici, ferrigne; il puteale su dimezzata base otta-

Fig. 257 — Venezia, Palazzo Grimani. Michele Sanmicheli: Porta nella galleria superiore. (Fot. Fiorentini).

gona par modelli le sinuose sagome sul guizzo delle volute a delfino, eco lontana della tarda tradizione gotica nel Veneto.

Lasciando l'analisi di questa o di quella parte del colossale monumento che fu compiuta da seguaci del grande maestro, come si

Fig. 258 — Venezia, Palazzo Grimani. M. Sanmicheli: Porta d'accesso dal cortile al vestibolo. (Fot. Fiorentini).

Fig. 259 — Venezia, Palazzo Grimani.
M. Sanmicheli: Nicchia del cortile con vera da pozzo.
(Fot. Fiorentini).

può vedere nella porta sul fianco (fig. 260), possiam dire ch'esso rappresenta il più grande sviluppo del palazzo veneziano, vera immagine di potenza, di gloria [1].

Dobbiamo ora seguire l'architetto nel disegno di porte, e prima

---

[1] Ricordiamo la ricostruzione del Palazzo Gussoni-Grimani della Vida (fig. 261) ove si sente lo stile del Sanmicheli nell'elegante lunghezza delle finestre al primo piano e negli scudetti ad esse frapposti.

Fig. 260 — Venezia. Palazzo Grimani. Michele Sanmicheli (seguace): Porta sul fianco.
(Fot. Fiorentini).

di tutto di quella del Podestà, detta oggi della Prefettura (fig. 262), con la scritta nel fregio:

MD — IOANNE DELPHINO LAV. F. PRAETORE - XXXIII.

La data del 1533 la colloca tra le prime dal Sanmicheli costruite, e tutto par in pietra dura: le figure che si schiacciano per adattarsi

Fig. 261 — Venezia, Palazzo Gussoni-Grimani della Vida, ora Guadalupi.
Michele Sanmicheli: Veduta d'insieme.
(Fot. Fiorentini).

ai pennacchi, le cornici come battute sull'incudine, i rami d'alloro intrecciati sullo stemma, bassi, come ricavati da una superfice porfirea. È una porta trionfale, larga, con trabeazione ferrea, retta da colonne e da pilastri ionici, alveolati, a scanalature metalliche.

Nel cortile della Prefettura, è un loggiato che ha, in fondo, la porta della scala (fig. 263), semplice, eppur preziosa, centinata, con lesene a capitello dorico e breve base, a scanalature tra piatte asticelle

Fig. 262 — Verona, Palazzo del Governo. Michele Sanmicheli: Porta trionfale.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 263 — Verona. Palazzo del Governo. Michele Sanmicheli: Porta della scala nel cortile. (Fot. Bonacini).

Fig. 264 — Verona, Palazzo dei Tribunali. Michele Sanmicheli: Facciata. (Fot. Fiorentini).

ferrigne, tipiche del Sanmicheli; sopra la voluta della chiave d'arco s'imposta, curvandosi, uno scudo.

Mentre egli costruiva la porta nel palazzo del Governo, eseguì

Fig. 265 — Verona, Palazzo dei Tribunali. Michele Sanmicheli: Particolare del cortile. (Fot. Bonacini).

Fig. 266 — Verona, Palazzo dei Tribunali. Michele Sanmicheli: Particolare della facciata. (Fot. Fiorentini).

l'altra del Capitanio in quello dei Tribunali (fig. 264): vasta porta inclusa in un frontispizio d'arco trionfale. Due coppie di finestre la fiancheggiano, una coppia la sovrasta, più adorna, con lunetta raggiante, quale si vede nelle altre che sui lati l'accompagnano. Una balconata retta da mensole, vibrante tastiera di pianoforte, divide l'alto basamento dal piano superiore, con belle finestre architravate

Fig. 267 — Verona, Porta Trento. Michele Sanmicheli: Facciata esterna. (Fot. Fiorentini).

e una porta finestra, nel mezzo, che più s'innalza, in armonia col sottostante portale; scudetti sottili, appiattiti sulla parete, pongono accenti alle finestre terrene; altri più mossi, animati come da organica vita, scattano sopra quelle del piano nobile; altri ancora minuscoli, rampanti coleotteri di curioso effetto, s'insinuano tra finestra e finestra.

L'androne a bugnato conduce nel cortile, per un tratto di parete (fig. 265) opera del Sanmicheli stesso, più semplice, più elegante nelle cornici tirate delle finestre di proporzioni lunghette, che nella facciata esterna, in perfetto accordo con la snellezza delle mensole

che agilmente reggono il cornicione aggettato. Notevole è l'asse principale di questa facciata sul cortile, per il collegamento, toscanamente funzionale, dell'arco d'ingresso, spalancato e basso, a bocca di grotta, con le due finestre al di sopra avvinte al modo ammannatesco, e culminanti in due coppie di agili scudi, minuscoli e grandi, come quelli del prospetto esterno (fig. 266). Dalla porta al cornicione è tutto un

Fig. 268 — Verona. Porta Trento o San Giorgio. M. Sanmicheli: Particolare della facciata interna (Fot. Fiorentini).

succedersi di membrature che si svolgono l'una dall'altra, come per meccanismo vivente.

Le tre grandi porte veronesi sono Porta San Giorgio o Trento, Porta Nuova e Porta Palio.

Porta Trento (figg. 267-268) reca la data MDXXV, ed è una prima idea della costruzione di grande porta cittadina. Non è attribuita al Sanmicheli, non ricordata dal Langens Kiöld, ma tutto fa pensare a una prima opera del grande architetto in Verona. È tripartita da lesene su alti piedistalli: nel mezzo si apre ampia la porta entro uno specchio che la incornicia e sottolinea la trabeazione.

Fig. 269 — Verona, Porta Nuova. Michele Sanmicheli: Facciata interna.
(Fot. Bonacini).

Fig. 270 — Verona, Porta Nuova. Michele Sanmicheli: Facciata esterna.
(Fot. Bonacini)

Fig. 271 — Verona, Porta Nuova. Michele Sanmicheli: Sezione longitudinale. (Dal Ronzani-Luciolli).

Nel fregio di essa, sopra la porta, si legge scandita la data. Nei fianchi, tra le lesene, s'aprono due porticine in un largo specchio leggermente incassato, a suggerir le rientranze di piani entro piani care al Sanmi-

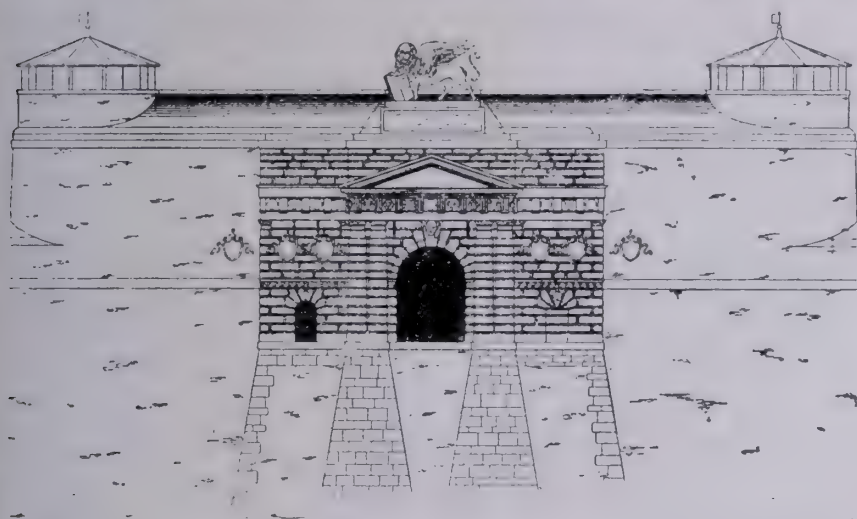



Fig. 272 — Verona, Porta Nuova. Michele Sanmicheli: Primitiva veduta dell'esterno. (Dal Ronzani-Luciolli).

cheli. Fra le due porte, in alto, si stende una sottile e larga tabella ansata, retta da una testa leonina, soprastante a un tenue scudo metallico, mentre altri due maggiori, aristocratici scudi sanmicheliani, sovrastano dall'alto alle due porticine.

Fig. [illegible] — Verona, Porta Palio. Michele Sanmicheli: Facciata interna.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 274 — Verona, Porta Palio. Michele Sanmicheli: Particolare all'interno.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 275 — Verona, Porta Palio. Michele Sanmicheli: Finestra entro il portico. (Fot. Fiorentini).

Le due fronti sono diverse: levigata l'esterna, a bugnato l'interna, con le arcate delle porte laterali incassate, come a Santa Maria in Organo, entro altra arcata, da cui cadono ombre taglienti. Anche i

Fig. 276 — Verona, Porta Palio. Michele Sanmicheli: Particolare all'interno. (Fot. Fiorentini).

solchi profondi del bugnato, e lo slancio verso l'alto che esso prende al nascimento degli archi, proprii del Sanmicheli.

La Porta Nuova (figg. 269-270) fu cominciata nel 1533 e dai

Sanmicheli costruita tra il bastione Barbarigo (poi della Trinità) e quello Faler (poi dei Riformati) (figg. 271-272), con grande arcata fra colonne doriche, cinte dalle anella del bugnato che corre tutta la facciata, solo interrotto dal lungo fregio a metope e triglifi. Gli scudi propri del Sanmicheli legati da nastri pendono duplici di qua e di là dalla porta maggiore, e poi, semplici, lungo una stessa linea,

Fig. 277 — Verona, Porta Palio. Michele Sanmicheli: Facciata esterna. (Fot. Brogi).

ai lati, al margine; un attico si eleva, sopra tutte quelle catene di bugnato, col frontispizio triangolare della porta.

La Porta Palio fu cominciata più tardi, nel 1556, e compiuta nel 1557 (figg. 273-277); è la più solenne porta cittadina costruita dal Sanmicheli. Nella facciata interna, verso la città, tutta a bugnato, si aprono cinque arcate racchiuse tra due colonne; solo, nei lati, una colonna si appaia a un pilastro. Tutta la superficie è coperta dal bugnato che cinge le colonne, riveste le parti, e si apre intorno agli archi in raggiera. A chiave delle arcate s'impostano cunei trapezoidali, come corpi sporgenti da travi di ferro a puntellar la trabeazione con

Fig. 278 — Venezia, Arsenale. Michele Sanmicheli: Portale del Bucintoro. (Fot. Fiorentini).

fregio di metope e triglifi bassi, sottili; da essa sporge il cornicione, e, sopra, un attico rettangolare si eleva enorme. Nel loggiato interno, tutto è grande, potente, ciclopico. Sotto le sonanti vòlte, si ripercuote scenografica l'architettura del prospetto, ma alle colonne vengon sostituiti pilastri avvolti di bugnato; ai lati della loggia, lo spazio

arcuato s'addentra intorno a una finestra a centina poggiata su mensole; tra i binati cerchioni si slanciano vôlte a vela.

Nella facciata verso l'esterno, il loggiato è chiuso; colonne doriche scanalate sostituiscono le altre a bugnato; tre porte s'aprono

Fig. 279 — Zara, Porta di Terraferma. Gian Giacomo e Sanmicheli: Prospetto. (Fot. Alinari).

nello spazio rettangolare incassato, dentro specchi addentrati, le due laterali con timpani triangolari sorretti dalle smilze menselette del Sanmicheli; la mediana semplice, squadrata, tarchiata, sotto il ventaglio di conci serrati, possenti. Anche dalle porte laterali, come dalla mediana, i ventagli si espandono salendo per due gradi a regger la trabeazione; e, a mezzo del secondo grado, s'appuntan mensole rette da spalle di guerrieri antichi. È un'architettura a piani

entro piani, serrata, ricca di effetti, imponente nel suo volume, sotto la corazza del bugnato. Negli intervalli tra le colonne binate, come sulla trabeazione delle porte laterali, appaion gli scudi sottili e metallici del Sanmicheli, biforcati in alto, tra svolazzi di nastri: forbiti con aristocratica rigidezza di stile quelli tra colonne e colonne, uno grande sopra, uno piccolo sottostante, legati entrambi a una

Fig. 280 — Orzinuovi, Porta di S. Andrea o del Castello. Gian Girolamo Sanmicheli: Facciata (Fot. Ceserani).

tabella con scritta. La grave semplicità del loggiato anteriore si muta in una forma ricca, imperiale, superba.

Anche la porta del Bucintoro nell'Arsenale di Venezia (fig. 278) fu opera del Sanmicheli, mentre la porta di terraferma a Zara (fig. 279), sebbene edificata su suo disegno, ha un basamento che, ripiegandosi, forma smisurato piedistallo alle brevi colonne, e la coppia ai lati di colonna e pilastro, troppo avvicinati, non s'accorda coi modi del Sanmicheli, che li distanzia per non mover contrasto di forza, così da assicurarci che egli fu estraneo all'esecuzione; anche la porta

fortificata del Castello di Orzinuovi (fig. 280) fu, sul disegno di Michele Sanmicheli, condotta da Gian Girolamo, esecutore grossolano provinciale che non seppe far gli spigoli come lame d'acciaio, e arrotondò, smussò togliendo precisione e acutezza al bugnato a strati so-

Fig. [illegible] — Orzinuovi: Porta di S. Giorgio [illegible]
(Fot. [illegible])

vrapposti, a sbarre. Nel basso della porta la struttura è grandiosa, ciclopica; pilastri a bugnato sopra più larghi pilastri a bugnato; masse sulla porta sporgenti; nicchie contornate dai pilastri e dalle cornici a bugnato. Ma, nella parte superiore, la divisione dello spazio in specchi e specchietti cancella quell'espressione di forza, di massa, di pondo; come i torrioni del castello, intonacati, si presentano bassi e umili. Meglio a Orzinuovi la porta di San Giorgio (fig. 281), tutta a bugnato.

Fig. 282 — Venezia, Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. M. Sanmicheli: Porta sul canale. (Fot. Fiorentini).

entro cui s'incassano porte, nicchie, e il Leone di San Marco. Sulla porta e sulle nicchie laterali incassate, s'innalzano i conci, come gran pennacchio a diadema. Così la porta delle fortificazioni di Peschiera

verso Oriente (1553) o di un traduttore del disegno di Michele.[1] Le sue forme furono esemplari a parenti e seguaci, mentre egli era in vita; e anche tardi, varcato il Cinquecento, s'inoltrarono nel secol nuovo passando per gli archi trionfali da lui fortificati. La sua bellezza è agguerrita, la sua grandezza corazzata. Egli lascia i suoi bastioni, le sue casematte, i suoi baluardi, e, tutto preso dalla forza di difesa o di offesa contro il nemico della Veneta Repubblica, passa, quasi per sollievo, alle fabbriche civili cui infonde guerresca potenza, solidità ferrea.

Il rapporto del tempio malatestiano di Rimini con la facciata di Santa Maria in Organo è forse semplicemente casuale, ma ci mostra come Leon Battista Alberti, suscitatore di masse nell'architettura, abbia fraternità di spirito con Michele Sanmicheli, che, ad un tempo, tra le membrature battute sull'incudine, insinua finezze, delicatezze, fiori che le addolciscono, sorrisi che illuminano le forme giganti, luci e ombre che ne esaltano la vita. E come nell'architettura militare, per le sue fortificazioni di Verona, di Venezia, di Brescia, di Bergamo, di Peschiera, in Dalmazia, in Creta, in Candia, ecc., si ispira a Francesco di Giorgio Martini, par che ne erediti l'infrangibile misura, la precisione del numero, il geometrico rigore.

---

[1] Magnifico esempio dell'arte del Sanmicheli, a Venezia, è anche la porta del palazzo Grimani a Santa Maria Formosa (fig. 282), tutta rivestita di bugnato che fascia anche le colonne, come a Porta Pallio in Verona, ma che conduce qui a un superbo effetto pittorico per la raggiante mensola che incorona l'arco.

V.

PALLADIO

30 novembre 1508 — « Nacque il Palladio in Vicenza l'anno del Signore 1508, alli 30 del mese di novembre, giorno di Sant'Andrea Apostolo, e per questo gli fu posto nome Andrea ». [1]

Così Paolo Gualdo, contemporaneo del Palladio, ne comincia la vita, pubblicata dal Co. Gio. Montanari nel 1749, nella seconda edizione della sua opera sul Teatro Olimpico.

La Vita scritta dal Gualdo si dimostrò assai precisa e le sue notizie furono confermate dalle più recenti ricerche d'archivio.

1524, aprile — Andrea fiolo de Piero Monaro, s'iscrive nella fraglia come garzone di Giovanni da Porlezza scultore.

1528, 7 aprile — Atto di presenza in contrada di Pedemuro di Andrea q. Petri mollendinarii *lapicida*.

1532, 30 luglio — Atto di presenza di « magistro Andrea *etiam lapicida* q. Petri Gregorii: è anche presente magistro Hieronimo lapicida q. Jacobi de Pitonibus de Lumignano, altro maestro che lavorava con maestro Giovanni.

1532, 17 ottobre — Atto di presenza di *Andrea lapicida* q. Petri mollendinarii et Francisco lapicida q. Micaelis de Venetiis habitatoribus Vincentie.

1534, 14 aprile — Stima della dote di Allegradonna figlia di Marcantonio *marangon* e moglie di Andree Petri lapicide habitatoris in contracta Pedemuri.

1538, 10 febbraio — Atto di presenza di magistro Andrea q. Petri *lapicida* et habitatore Vincentie.

---

[1] Sono debitore di questi regesti al Dott. Prof. Giulio Fasolo, studioso incomparabile dei grandi maestri della sua terra.

1540, 25 febbraio — Atto di presenza di « magistro Andrea *Paladio scultore* q. Petri habitatore Vincentie.

1540 — Pagamenti per la fabbrica della Villa Godi a Lonedo:
26 agosto diede messer Pietro a messer Andrea Architetto L. 6.
25 marzo 1549 diedi al Palladio uno scudo L. 6.16.
1 gennaio 1552 diedi al Palladio un Crosato L. 7.5.
16 marzo 1552 diedi al Palladio un Cechin L. 8.
22 giugno 1552 diedi al Palladio uno scudo L. 6.16.
24 marzo . . . . al Palladio uno scudo L. 6.16.
22 giugno . . . . al Palladio uno Ongaro L. 7.14.
BERTOTTI-SCAMOZZI, II, pag. 29. Note tratte dall'Archivio Godi.

1541 — Primo viaggio del Palladio a Roma insieme col Trissino.

1542, 10 ottobre — Atto di presenza di magistro Andrea q. Petri *lapicida*.

1545, 2 giugno — Pagamento fatto ad « Andrea Paladio q. Petri architettori et habitatori Vincentiae, per aver perticato « montem S. Mariae de Monte Burgi Bericae extra ».

1545, 2 giugno — Atto di presenza di « Andrea Paladio q. Petri architettore habitatore Vincentie ».

1546, 5 marzo — Nel consiglio dei cento essendo stato presentato « per mag. *Johannem et Andream Paladium vicentinos* » un nuovo progetto per il palazzo della Ragione, si stabilisce che sia costruito in legno un arco, per poter meglio giudicare.

1548, 26 giugno — Atto di presenza, in Angarano presso Bassano, di Andrea Palladio architettore q. Petri habitatore Vincentie.

1550, adì 15 novembre — Item dati a messer Andrea Paladio architetto per molti mesi annanzi per designar la pianta in carta et fare il disegno de la fazada de la predetta mia casa △ 4 d'oro val. tr. 27.4.0.
(Tolto questo e i seguenti dal registro di spese per la fabbrica del palazzo Chiericati, pag. 1).

adì 10 zugno — dati al palladio △ 2 a conto della sua industria e fatica per esser preposto alla predetta fabrica val. tr. 13.12.
adì 7 agosto — dati al palladio △ 2 a buon conto ut supra val. tr. 13.12.
adì 10 ottobrio — dati al Palladio a buon conto ut supra △ 2 val. tr. 13.12.
adì 2 novembre — Donai al palladio una soma di peri garzignuoli quali mi costorno a mi tr. 10.0.0.

adì 27 Giugno — Dati dal mio figliolo al palladio tr. 13.12.
adì 20 agosto — dati da mio figliolo al palladio tr. 13.12.
adì 24 settembre — Dati da mio figliolo al Palladio tr. 13.12.

1554 — Pubblica a Roma coi tipi di Vincenzo Lucrino « Le Antiquità di Roma ».

Nel 1558, 7 gennaio (More veneto?) — Progetto della chiesa di San Pietro in Castello e contratto di costruzione (V. MAGRINI, nota 37).

Secondo il LORENZETTI (*Venezia e il suo estuario*, a pag. 294), il progetto palladiano non sarebbe stato eseguito. La facciata dell'attuale chiesa si dovrebbe a Francesco Smeraldi, d.º il Fracà, e sarebbe stata costruita nel 1596.

1560, 14 gennaio — Ricordo io Alessandro Vittoria chome questo di ss.to comperai da M. Andrea Paladio Architeto il ritrato nelo spechio del Parmigiano et gli sborsai scudi dieci per resto e saldo, presente il M.co S. Francesco Pisani et il R.do m. Pre Antonio da Montagnana e m.ro Paulo marangon Vicentino e Bernardo servitore del Pisani, li quali tuti era a tavola dopo il desinare e questo ritrato M. Andrea melo dete per comision libera dil Sig. Ellio Dottore in Medicina Vicentino e fu solo figliolo di M. Valerio intagliatore di corniole e di cristali Ecellente. Val scudi no. 10.

1563, 2 marzo — È venuto da Venezia il Palladio et ha portato nova, che il capitano Lodovico da Fano è stato morto da un'archibugiata etc. (Dalla « Cronaca » di FABIO MONZA).

1563, 18 aprile — Fui in consiglio per aiutar il Palladio, chè li deputati metteano parte di sospender la fabrica del Palazzo; et parlò contra la parte Nicola de' Negri et cascò di largo (Dalla « Cronaca » di FABIO MONZA).

1563, 19 agosto — Mandati a Venezia al Palladio tr. 7.4. per comprar libre quattro d'avorio a marchetti 36 per fare due Cristi. (Dalla « Cronaca » di FABIO MONZA).

1563, 12 ottobre — Spesi in Venezia in disnar, al qual venne il Palladio in tre sfoggi march. 16, in due orade et un varol march. 18, in cievoli e verze march. 15 et restituii al detto Palladio march. 16 per tanti da lui spesi in casa per olio, specie et altre cosette (Dalla « Cronaca » di FABIO MONZA).

1563, 15 ottobre — Ricevei da Palladio due piastre val troni 18.8 da dar a soi fioli a Vicenza (Dalla « Cronaca » di FABIO MONZA).

1563, 17 ottobre — Deti col mezzo de un fiolo Orazio al putto Palladio tr. 5.4. et altrettanti ghe li mandai per il mio omo: formano le due piastre consegnatemi a Venezia (Dalla « Cronaca » di FABIO MONZA).

1564, 2 novembre — A. Palladio scrive ai Provveditori della Pieve di Montagnana per la costruzione del coro del Duomo (MAGRINI, « Appendice », pag. 9).

1564 — Spesa per me Federigo Sarego:

a dì 23 avosto a m. Andrea Palladio per haver revisto il disegno della fabrica della Cucca et fattone uno per la Veronella corone quattro L. 20.14.

1564 — Spesa ut ante.

Adì 23 ditto (agosto) computà due mezzanighi (mocenighi, una moneta) spesi in pipioni per avanto io ho datti mozzanighi 2 ancora al credencieri per comperar pesse espettandosi il co. Bevilacqua, il co. Annibale et il Palladio.

Non si hanno notizie sulla fabrica della Veronella.

(*Nuovi doc. sopra Andrea Palladio*, opuscolo per Nozze Boccoli Zuccoli, Verona, 1886).

1565, 1 agosto — Il Palladio scrive ai provveditori della Chiesa di Montagnana per la costruzione del coro. (MAGRINI, « Appendice », pag. 11).

1565, 23 febbraio — Scrive a Vincenzo Arnaldi a proposito della costruzione di alcuni volti in una fabbrica a Meledo. Parla anche del Teatro per la Compagnia della Calza. (MAGRINI, « Appendice », pag. 10). E per alzar acque a mediocre altezza fabbrica uno strumento di cui scrive GIUSEPPE CEREDI (*Tre discorsi sopra il modo d'alzar acque da' luoghi bassi*. Seth Viotti, Parma, 1567, pag. 17). Ma il Paladio, Architetto in Venetia di grandissimo credito, me ne mostrò per sua gran cortesia una molto eccellente et non ancora pubblicata, la quale già m'era stata assai lodata dal Clarissimo Sig. Marcantonio Barbaro, fratello del Reverendissimo et Dottissimo eletto d'Acquilegia, a cui meritamente quei nobili Vinitiani commettono il giuditio di quasi tutte l'opere mathematice. Et in vero io confesso che dopo la chiocciola fabricata nel modo, ch'io dirò di sotto, questo sia il più utile istrumento di quanti se ne siano fabricati sin'ad hora per alzare acque a mediocre altezza; imperochè le bocche, per onde questo timpano riceve l'acqua, si piegano quasi in guisa di lumaca verso il centro, cagionando che in uno stesso tempo il peso scendendo monti, et col suo piegato decorso age-

voli il moto a se medesimo, finchè giunga al mezzo, onde poi riesce per gli già detti colombari. Io havevo bene letto la descritione di questa tale macchina appresso di Alfarabio dottissimo Arabo nelle sue meccanice: et anco il Caccialupi nostro ne haveva mostrato molto prima per cosa secreta un picciolo modello; ma con tutto ciò questa del Palladio è molto più perfetta; avenga che è tirata con la misura d'Archimede de' ponti delle linee spiritali, delle quali non ragiona Alfarabio, etc. . . . .

1568-1572 — Facciata della Chiesa di San Francesco della Vigna.

1569 — Adì 4 ottobre datti a m. Andrea Palladio architetto per esser venuto dalla Miga alla Cucca per consigliarci e per tuor in dissegno la fabbrica del Palazzo et de tutto il resto che si dissegna far col tempo, l'ho datti per cappara del ditto dissegno scutti dua d'oro in la Cucca. tr. 10.10.

1570, 15 luglio — Lettera del co. Montano Barbarano al co. Federigo Sarego alla Cucca: promette d'inviargli il Palladio appena saranno messe a posto alcune pietre sulla facciata del suo palazzo, per la qual cosa è necessaria la presenza dell'Architetto.

1570, 28 agosto — Altra lettera del co. Montano Barbarano al co. Federigo Sarego a la Cucca: lo avverte che il Palladio, ritornato da Venezia, è pronto a recarsi presso di lui; l'esorta a l essergli preciso sul giorno in cui desidera che il Palladio si porti alla Cucca.

1570, 5 settembre — Adì 5 detto in Soave in lire X carne di Vitello a sei marchetti la lira quando vene il Palladio con doj altri da Tavarnelle.

1570 — Pubblica i Quattro Libri dell'Architettura in Venezia.

1570, adì detto 6 (settembre). In tre parra pollastri quando v'era il Palladio a marchetti 21 al parro val. troni 2.7.3.

1570, adì 7 detto a m. Andrea Paladio inzegnieri per esser stato un giorno e mezo alla Cucca a considerar la fabbrica che si vuol fare corone sei d'oro. tr. 31.30.

1572, 18 luglio — I fabbricieri di S. Petronio domandano il parere di Andrea Palladio intorno ai due disegni di Francesco Terribilia e di Domenico Tibaldi per la facciata.

Il parere di A. P. è pubblicato dal Magrini a pag. 25 dell'« Appendice ».

1572, 18 ottobre — Il Palladio manda disegni di sagome per Francesco

Terribilia affinchè li sviluppi, e gli dice di scrivere. Parla di una grave malattia della moglie (MAGRINI, pag. 27 dell'« Appendice »).

1574, verso la fine — In compagnia di Giannantonio Rusconi dà il disegno architettonico decorativo della sala delle 4 porte e di quelle del Collegio e dell'Anticollegio del palazzo ducale, che erano state distrutte da incendio (Cfr. a questo proposito l'anteriore capitolo III).

1575 — Pubblica i Commentari di Giulio Cesare in Venezia.

1577 — Lettera del Palladio al Co. Capra per la costruzione della chiesa del Redentore (V. MAGRINI, « Appendice », pag. 45).

1577, 27 dicembre — Parere del Palladio e di altri proti per la scelta del luogo destinato alle adunanze del Maggior Consiglio dopo l'incendio del Palazzo (Ibidem, pag. 48).

1577 — Parere intorno al restauro del Palazzo ducale (MAGRINI, ib.),

1577 — Il Palladio aveva mandato disegni e schizzi per la facciata della chiesa di San Petronio. Franc. Terribilia ha il compito di svilupparli (ANGELO GATTI, *La fabbrica di San Petronio*, pag. 120, n. 252).

1577, 27 dicembre — Minuta di una lettera del Terribilia al Palladio, dove sono esposte alcune critiche (ibidem, n. 253).

1578, 11 gennaio — Risposta del Palladio, un po' piccato, alle critiche mosse al suo progetto (MAGRINI, l. c., pag. 61).

1578, 28 febbraio — I fabbricieri di S. Petronio invitano il Palladio a recarsi a Bologna per risolvere la questione (ANGELO GATTI, *La fabbrica di S. Petronio*, pag. 122, n. 254).

1578, 3 novembre — Pagamento di L. 415 (scudi d'oro 100) a « mastro Andrea Palladio per sua merzede di esser venuto per nostro ordine (de' Fabbricieri) da Venezia a Bologna per consultare sopra il modo da tenersi sopra la fabbrica della facciata di detta chiesa, e sopra ciò fatti nuovi e varii disegni et altre simile fatiche » (ANGELO GATTI, p. 122, no. 255).

1579, 27 genaro — Lettera del Palladio intorno al progetto di aggiungere un portico dinanzi alla facciata di S. Petronio. In questa sul principio egli parla di un'altra lettera alquanti giorni prima spedita (MAGRINI, l. c., pag. 62).

1580, 23 maggio — Inizio dei lavori per il Teatro Olimpico.

1580, 19 agosto — Sua morte.

* * *

La più antica data relativa ad architetture palladiane è quella del primo pagamento per i lavori della villa Godi, ora Valmarana, a Lonedo presso Vicenza (figg. 283-284), e cioè il 25 agosto 1540. Quale ora si presenta, il palazzo, con le alterate proporzioni tra la parte mediana e le ali, la distribuzione interamente mutata delle finestre, che al centro delle ali s'abbinano, mentre nel disegno (fig. 285) sono del tutto isolate, la mancata soprelevazione a torre del corpo mediano, forse nel corso del tempo decapitato, è troppo diverso e inferiore all'incantevole disegno datone dal Palladio nei Libri d'architettura, per non doversi ammettere che la spiegazione di tanta differenza si trovi, non solo nei successivi mutamenti, ma nella cura posta dal Palladio stesso ad evocare, sulle pagine del suo trattato, in forma più articolata ed agile l'opera giovanile. Essenziali varianti intervengono nel disegno, a mutare il ritmo stesso della composizione col diverso alternarsi delle aperture sulla facciata rientrante e alquanto sopraelevata nel mezzo, sporgente nelle ampie ali; la gradinata che, nel centro del palazzo attuale, conduce all'arco mediano della loggia, tutta la comprende nel disegno, semplificando l'effetto degli scuri; e, nelle ali, l'alternanza di finestre abbinate sull'asse mediano con altre isolate sui margini, vien sostituita dal ritmo alterno di lunghe finestre rettangolari al primo piano e di finestrelle quadre al piano terra e al secondo piano. Ne risulta, al disegno, una coordinazione più spontanea fra il loggiato a tre archi nel centro e i bassi portici laterali, pure a tre arcate, coordinazione accentuata dalla continuità fra la cornice del piano terra, mancante nella fabbrica, e il coronamento dei pilastri dorici nei porticati: tutto il prospetto disegnato ha leggerezza, respiro, armonioso raccordo tra il centro della casa signorile e le due fabbrichette agli estremi con la porta arcuata e il minuscolo occhio quadro delle finestre. Il culmine stesso del centro di facciata, a torre, mal tronco in Villa Godi, avviva col lieto suo slancio verso l'alto il prospetto disegnato dal Palladio, correggendo la struttura tarchiata dell'edificio. Tutto è

[1] *I quattro libri dell'architettura* di ANDREA PALLADIO, Venezia, 1570, libro II, p. 19.

Fig. 283 — Lonedo (Vicenza), Villa Godi, ora Valmarana. Palladio: Facciata.

Fig. 284 — Lonedo (Vicenza). Villa Godi, ora Valmarana.
Palladio: Particolare della facciata.

chiaro, equilibrato nel disegno, misurato con limpida grazia sul ritmo alterno di finestre e di archi, a tre a tre ripetuti come gruppi triplici di strofe in una fresca canzone. Uguale a quello del prospetto tracciato dal Palladio è, nella villa attuale, il portico a tre arcate (fig. 286), che già riflette in quest'opera giovanile, compiuta entro il 1542, l'atmo-

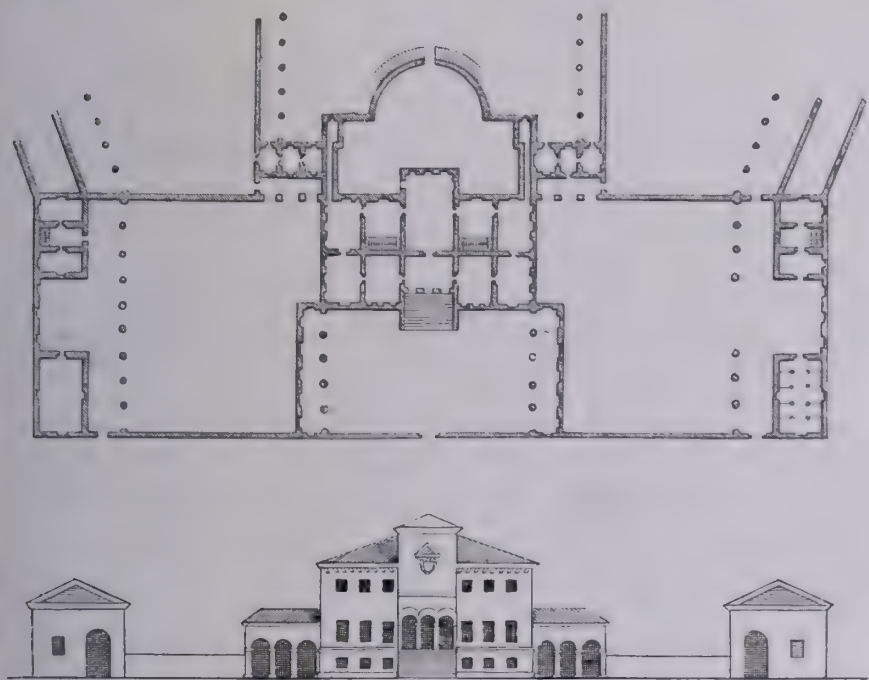



Fig. 285 — Lonedo nel Vicentino, Villa Godi. Palladio: Pianta e prospetto. (Dai *Quattro libri*, II, 63).

sfera d'incanto propria alle logge delle ville palladiane, così penetrate di lirismo e di sogno come nessuna opera d'altro grande architetto del Cinquecento. È un senso di estasi che scaturisce dal ritmo sereno degli spazi, dall'immacolata purezza della forma in questo semplice ordine dorico, dall'accordo profondo tra le dolci ondulazioni della campagna e il piano respiro della triplice arcata.

Più che in villa Godi la tipica fisionomia delle ville palladiane si delinea nella alterata villa Piovene, pure a Lonedo (figg. 287-288), ove è un'eco dello studio dall'antico nel loggiato di tipo classico,

Fig. 286 — Lonedo, Villa Godi. Palladio: Particolare della loggia.
(Dal Loukomski).

Fig. 287 — Lonedo, Villa Piovene. Palladio: Insieme della facciata.

Fig. 288 — Lonedo (Vicenza), Villa Piovene.
Palladio: Loggia eseguita sopra suo disegno.

che nel disegno dello Scamozzi[1] si eleva superbo dall'umiltà di un basamento con quattro finestrelle ai lati di una porticina ad arco (fig. 289). Sulla porta, unita per una chiave trapezoidale al piano del loggiato, è il nome del Palladio; tarde aggiunte[2] sono le scale, la cui articolazione complessa nuoce all'originale impronta palladiana del pronao, che sorgeva in verticale continuità da un'alta base, come in villa Foscari alla Malcontenta. Non sappiamo, tuttavia, se la

Fig. 289 — Lonedo, Villa Piovene. Palladio: Prospetto.
(Dal Bertotti-Scamozzi, II, t. XV).

bellissima loggia che apre il centro sporgente dell'edificio (fig. 290) appartenga alla prima idea del Palladio per villa Piovene, o se rappresenti un arricchimento, più tardi da lui pensato, di un prospetto vicino all'altro di villa Godi, a questa similissima nel disegno delle finestre e nel motivo dell'abbinamento, se non nella distribuzione, che qui porta ad aumentare i vuoti e gli scuri verso il centro, ov'è l'aperta loggia, e ad echeggiarli più brevemente agli estremi della facciata.

Fra il 1549 e il 1616 fu eseguito, su disegno del Palladio, il rivestimento esterno del palazzo vicentino della Ragione (figg. 291-300),

[1] V. Bertotti-Scamozzi, *Fabbriche e disegni di Andrea Palladio*, tav. XVI, libro II.

[2] Opera del Muttoni, nella seconda metà del XVII secolo. Anche i portici sono posteriori dal Palladio.

Fig. 290 — Lonedo (Vicenza), Villa Piovene. Palladio: Particolare.

Fig. 291 — Vicenza, Palazzo della Ragione o Basilica.
(Fot. Alinari).

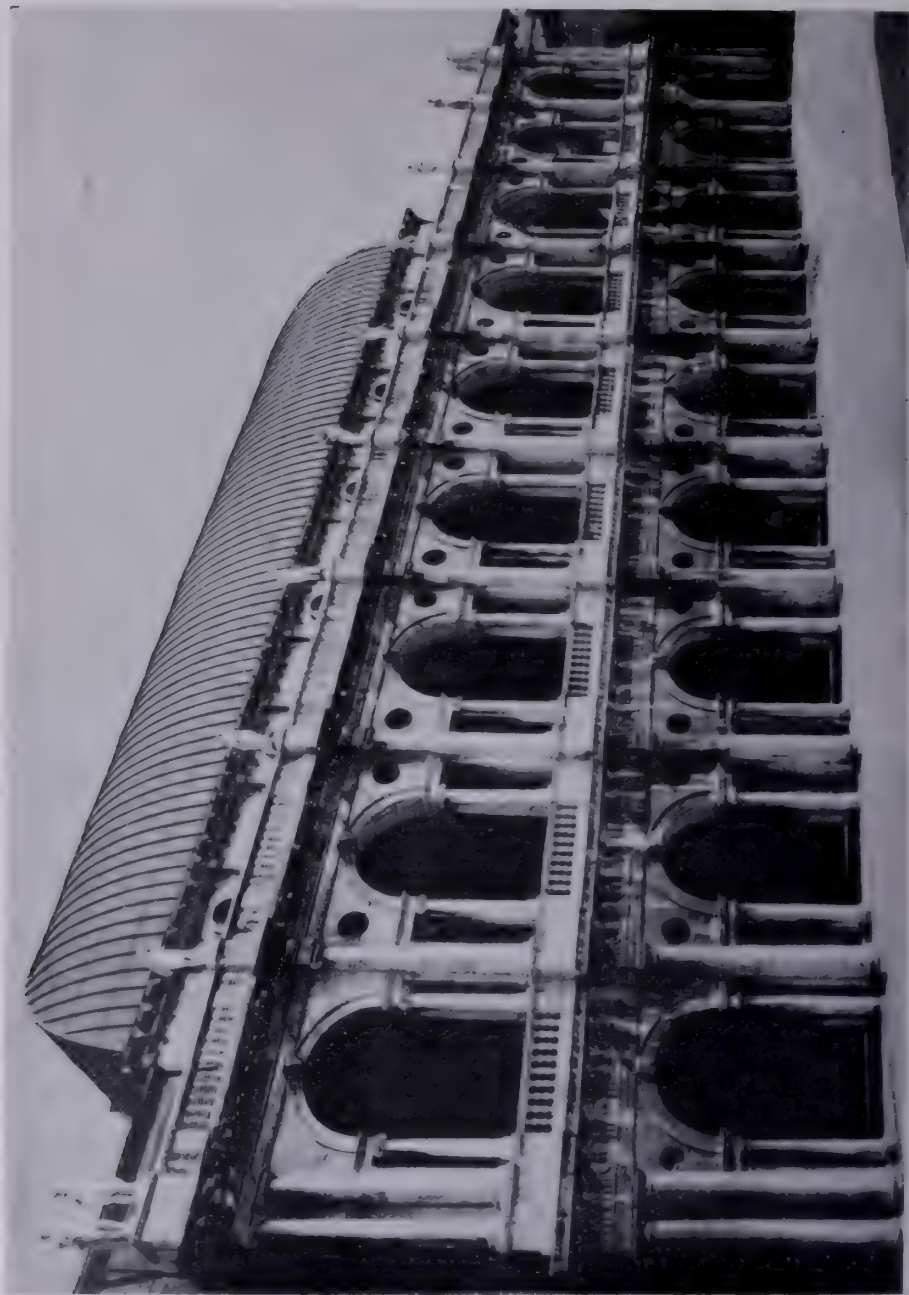



Fig. 293 — Vicenza, Basilica, Palladio: Particolare.
(Fot. Chiovato).

Fig. 294 — Vicenza, Basilica. Palladio: Particolare (Fot. Chiovato).

Fig. 295 — Vicenza, Basilica. Palladio: Angolo nord-ovest.
(Fot. Chiovato).

espressione della potenza veneta nel pieno Cinquecento, come il Palazzo dei Dogi agli albori del Rinascimento. Dal mondo pittoresco di Venezia e dalla visione di Roma ispirato, il Palladio trasfuse nella romantica esaltazione degli effetti d'ombra e luce l'impeto della sua fantasia di poeta del marmo. Gettò, lungo i lati liberi dell' antico palazzo, arcate ed arcate fra intercolunni e intercolunni; costruì con slancio fantastico lo scenario trionfale, di cui le grandi

Fig. 296 — Vicenza, Basilica. Palladio: Altra veduta della facciata. (Fot. Ferrini).

colonne divisorie tra serliana e serliana scandiscono il tempo in misura; e di colonne e d'archi compose uno dei poemi sinfonici più largamente orchestrati che genio d'architetto abbia scritto nell'eternità del marmo. [1]

Romane impronte sono palesi nella possente impalcatura, ma al motivo classico l'architetto dà venete ali, slanciando arco dietro arco, arco sopra arco, tra membrature ciclopiche, nei due grandiosi loggiati. Colonne doriche in basso, pesanti su brevi basi, ioniche

[1] Il superbo rivestimento, che nel disegno (v. *I Quattro libri*, II) circonda l'intero edificio, in realtà manca ad un lato.

in alto, affiancate ai pilastri, dividono i campi delle due logge: avanzan le colonne divisorie in piena luce dalla profondità dell'ombra; si affacciano maschere dall'alto delle arcate; nere pupille di occhi si spalancano nelle fronti dei pennacchi, appena suggerite nelle arcate superiori, agli estremi di ogni faccia, e fasci di tre colonne corazzano gli angoli dell'edificio, imponenti, poderosi. Come l'effetto

Fig. 298 — Vicenza, Basilica. Palladio: Loggia superiore.
(Fot. Chiovato).

d'insieme è curato il taglio di ogni particolare: stupende sono le basi delle colonne nel loggiato superiore, basse, cilindriche, semplici rulli cui il fusto combacia, svasandosi in una nitida gola, e i piedistalli che dal pavimento le innalzano. È una visione di romanità trasfigurata dal sogno romantico, tanto eloquente e commossa da preludere, con la potenza superiore del genio, alle pittoriche fantasie del Piranesi interprete delle rovine di Roma. Tuona l'eco dalle spalancate grotte degli archi; s'aprono come trombe i neri cavi degli oculi, in triplice ordine, dal pianoterra all'attico superbo; e il trillo

Fig. [illegible]. — Vicenza, Basilica Palladio. Loggia inferiore, un fascio di pilastri e colonne.
(Fot. Ferrini)

Fig. 300 — Vicenza, Basilica. Palladio: Loggia inferiore, fasci di pilastri e colonne a un angolo.
(Fot. Ferrini).

delle balaustre fra le arcate della loggia superiore, lungo la preziosa corona dell'attico, s'innalza argentino tra il rombo cupo dell'ombra. Una sinfonia trionfale di campata in campata dei loggiati superbi si propaga, un clangore vittorioso di tube erompe dalle aperte bocche degli archi.

Nel 1550 ebbe inizio il palazzo Chiericati di Vicenza (figg. 301-303)

Fig. 301 — Vicenza, Palazzo Chiericati, ora Museo Civico.
Palladio: Facciata.
(Fot. Alinari).

che, interrotto dopo la costruzione della loggia meridionale e della prima finestra aperta nella grande sala, fu completato alla fine del Cinquecento.[1] Ma il disegno del Palladio venne con fedeltà seguito nel singolare prospetto a trafori, che sembra appresti, per la vivida giustapposizione d'ombre e luci in continuo richiamo tra bianchi fusti di colonne e intercolunni oscuri, un naturale scenario alle figure di Paolo Veronese nel gemmeo sfavillìo delle vesti policrome.

[1]) Si aggiunsero allora le statue del coronamento, non disegnato dal Palladio.

Fig. 302 — Vicenza, Palazzo Chiericati. Palladio: Particolare. (Fot. Chiovato).

Fig. 303 — Vicenza, Palazzo Chiericati. Palladio: Particolare del loggiato inferiore. (Fot. Chiovato).

In tre parti è diviso il frontispizio: la mediana, più ampia e sporgente, comprende un loggiato inferiore sostenuto da otto colonne

Fig. 304 — Vicenza, Palazzo Chiericati.
Palladio: Un angolo del Palazzo.
(Fot. Chiovato).

doriche, binate agli estremi, ove quella di limite combacia col fusto della prima colonna di sostegno ai portici delle ali, le altre quattro isolate al sommo di una vasta scalea. Sopra il colonnato dorico, che

si stende lungo le ali, e sopra l'aulica cintura di metope e triglifi, s'innalza il prospetto del piano nobile con slanciate finestre dietro balconcini a traforo, coronate da timpani curvilinei e triangolari alterni, e il sovrastante mezzanino con finestrini a tabella. Colonne ioniche alveolate nel muro, e agli estremi binate, dividono la parte mediana in cinque campi, corrispondenti a quelli del portico sotto-

Fig. 305 — Vicenza, Palazzo Chiericati dalla torre dell'Osservatorio. (Fot. Chiovato).

stante, e interamente occupati in altezza dalle finestre, tanto fra loro accostate che le statue, distese sui frontoni delle inferiori al modo michelangiolesco, sembrano reggere sugli omeri la cornice delle finestrelle. Tale avvicinamento tra le finestre prolungate dai balconcini a traforo, attenua il peso della superficie a festa adorna, che il Palladio ha inserito nella costruzione ricca di vuoti, leggiera, lucente di bianchi tra l'ombra delle finestre e degli attornianti portici. Sorge il prospetto del salone superiore da pergolati di colonne, che dal basso lo reggono e attorno gli si stringono con gli aerei loggiati. La fantasia del Palladio dà ali alla pietra; par la sollevi nel libero campo

dell'aria, come si ha impressione guardando ai loggiati traverso la stupenda arcata dei fianchi (fig. 304). Gli elementi classici, che in Roma Michelangiolo piegava alla sua eroica visione di masse in contrappesto dinamico, appaiono, in questo prospetto palladiano, tutto vacuo e lieve, trasfigurati in una visione di ornamentale bellezza.

Fig. 306 — Vicenza, Palazzo Chiericati.
Palladio: Centro di soffitto con affreschi dello Zelotti.

È un'architettura canora, tutta trafori, tutta squilli di sole sulle colonne dei loggiati tra il nero immediato dell'ombra, ricca di colore, aperta all'aria che da ogni parte l'invade (fig. 305). Le colonne dei loggiati si rispecchiano sulla parete interna in lesene, dividendo le aperture che nei portici superiori delle ali s'abbassano al centro, s'innalzano ai lati, di slancio, con la stessa eleganza leggiera che in tutto il prospetto vince la gravità dell'orizzontale estesa. [1]

Presso il palazzo Chiericati è la Casa detta del Palladio (fig. 308).

[1] Degne del prospetto sono le sale (figg. 306-307), specialmente quella terrena con vôlta ornata di pitture e di stucchi policromi.

che porta veramente impresso, nella sua breve facciata, intensa di effetti cromatici, il suggello dell'arte palladiana. Due preziose colonne ioniche inquadrano l'arcata d'ingresso con fini Vittorie a rilievo nei pennacchi e una maschera a chiave (fig. 309); le colonne s'incassano nel blocco murario tagliato in due minori porte, o fornici laterali, spezzando l'architrave su cui poggia l'arco della porta maggiore,

Fig. 307 — Vicenza, Palazzo Chiericati.
Palladio e aiuti: Soffitto di una sala terrena.

e salendo a reggere sui capitelli ionici l'alta trabeazione del piano terra, coronata da una sporgente cornice a dentelli. Due incassi quadrangolari sovrastano agli ingressi minori del vestibolo, tagliati con elementare semplicità nel vivo del muro, senza cornici, come le alte finestre anch'esse rettangolari che s'elevano sull'asse delle porte minori, nel secondo piano, e le finestrelle quadre che dal solaio s'affacciano. Il contrasto tra le vaste superfici lisce del centro, inquadrate al primo piano da pilastri corinzii, e le finestre allontanate sino ai margini, si risolve in vivezza di risalti cromatici, arricchita di modulazioni da scanalature di pilastri, aggetti di trabeazioni ripiegate, fusi di tornite balaustre. Lo scuro dell'arcone e dei fornici

Fig. 308 — Vicenza, La cosidetta « Casa del Palladio ».
Palladio: Prospetto mediano.
(Fot. Alinari).

laterali, nel basso, e quello delle finestre in alto, approfondite nel muro, senza cornici, si contrappone alla bianca distesa della parete, che nel

Fig. 309 — Vicenza, Casa detta del Palladio.
Palladio: Arco d'ingresso.
(Fot. Chiovato).

mezzo forma specchio: contrasto ripetuto in alto fra il muro e i neri occhi delle finestrelle. Balaustre e dentelli, scanalature di lesene e nastri serici di cornici, incassi e rilievi, giustappongono chiari e scuri

di vario grado, di trasparenza diversa. Nel suo breve spazio, questo prospettino di casa, che tanto piacque al Goethe, ci si presenta come ridente scacchiera policroma.

Nel 1552 ebbe inizio il palazzo di «Iseppo de' Porti» (figg. 310-317), di cui la parte eseguita è tutta anteriore al 1570, data di pubblicazione del trattato palladiano.[1] Il palazzo, grandioso anche per estensione nella mente ideatrice dell'architetto, rimase incompleto, mancando del corpo di fabbrica rispondente a quello eretto,

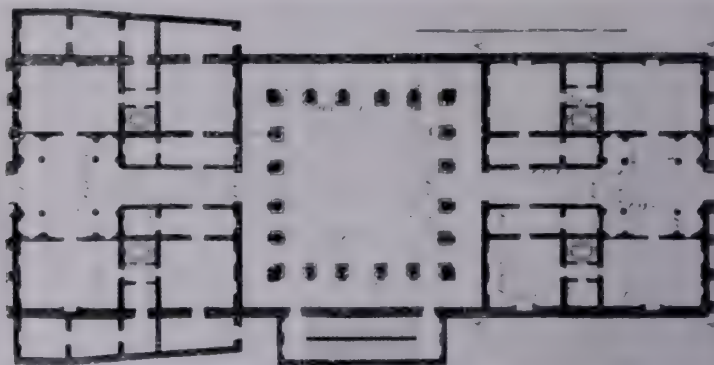



Fig. 310 — Vicenza, Palazzo di «Iseppo de' Porti»: pianta. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. I).

e del superbo cortile che doveva unirlo al primo. I due fabbricati, similmente adorni, prospettavano, nella pianta del Palladio, su opposte vie, alle quali mettevano per due ingressi grandiosi. «Compose il felice inventore un tutto armonico perfettamente, e lo divise in due corpi eguali d'una elegante struttura, i quali alzandosi sulle due estremità guardano coll'esterna lor faccia le suddette due pubbliche strade, sopra le quali restano aperti due ingressi grandiosi posti l'uno rimpetto all'altro. Questi due corpi sono divisi per lo spazio d'un sufficiente cortile, e comunicano da entrambi i lati per mezzo d'una superbissima loggia, che nell'interno in quadratura ricorre. Nel distribuire in tal guisa le parti di questa fabbrica ebbe in vista il gran

[1] Ivi il Palladio nomina gli artisti che hanno ornato «le stanze seconde, cioè del secondo Ordine» e «le prime» di «quella parte di Fabrica, ch'è stata fatta». (V. Bertotti-Scamozzi, vol. I, p. 55).

Maestro, che una delle due divisioni servisse comodamente per la famiglia del padrone di casa, e l'altra per alloggiare, com'egli dice, de' Forestieri. A ciò far si condusse sull'esempio de' Greci, i quali amavano una simile distribuzione per facilitare agli ospiti, ed a' famigliari il bel piacere della libertà ».[1]

Il basamento monumentale del corpo di fabbrica eseguito ri-

Fig 311 — Palazzo di « Iseppo de' Porti ». Palladio: Facciata.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. VII).

chiama il Sanmicheli per la metallica levigatezza del bugnato che lo riveste, ma l'impronta del Palladio s'incide nelle ampie finestre senza cornici, fieramente impostate sull'alto zoccolo a cornici ferrigne, e nella severa grandezza dell'arcone d'ingresso. Il lunettone a lieve incasso tra il ventaglio di bugne che da ogni finestra s'innalza e la

[1] Vedasi nota precedente. Ibidem.

Fig. 312 — Vicenza, Palazzo di «Iseppo de' Porti». Palladio: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 313 — Vicenza. Palazzo di «Iseppo de' Porti». Palladio: Facciata
(Fot. Chiovato)

sovrastante raggiera con maschera a chiave, accenna un liscio fondo alla tessitura reticolata del pianoterra, dallo zoccolo in su, accentuando l'effetto dinamico delle doppie raggiere sopra le finestre e i sovrastanti lunettoni, così lieve e armonioso da risolversi in effetto di luce. Sopra il basamento ferrigno, s'impostano i fusti serici delle colonne che dividono l'imponente prospetto in sette campi, fiancheg-

Fig. 314 — Vicenza, Palazzo di « Iseppo de' Porti ».
Palladio: particolare della facciata.
(Fot. Chiovato).

giando alte finestre con timpano triangolare e centinato alterno, e cornici di raffinata eleganza, tese dietro balconi a balaustre; nel mezzo e agli estremi arricchite da un cimiero di Vittorie e da maschere e da tralci penduli lungo gli stipiti: effetto decorativo, in quella sobrietà e in quella ritmica alternanza, superbo. Una trabeazione altissima, a multiple cornici spezzate dall'aggetto di abachi e pulvini, corona il piano nobile e fa indietreggiare per i suoi rilievi l'attico diviso in sette campi da pilastri con statue in rispondenza alle finestre più adorne: indietreggiamento che alla facciata dà più scosceso appiombo, più

libero effetto scenografico. Tutto quello slancio in altezza del prospetto magnifico, quel dominio di colonne che da un'erta parete liscia s'innalzano, quel prolungamento dell'attico, di finestre occhiuto

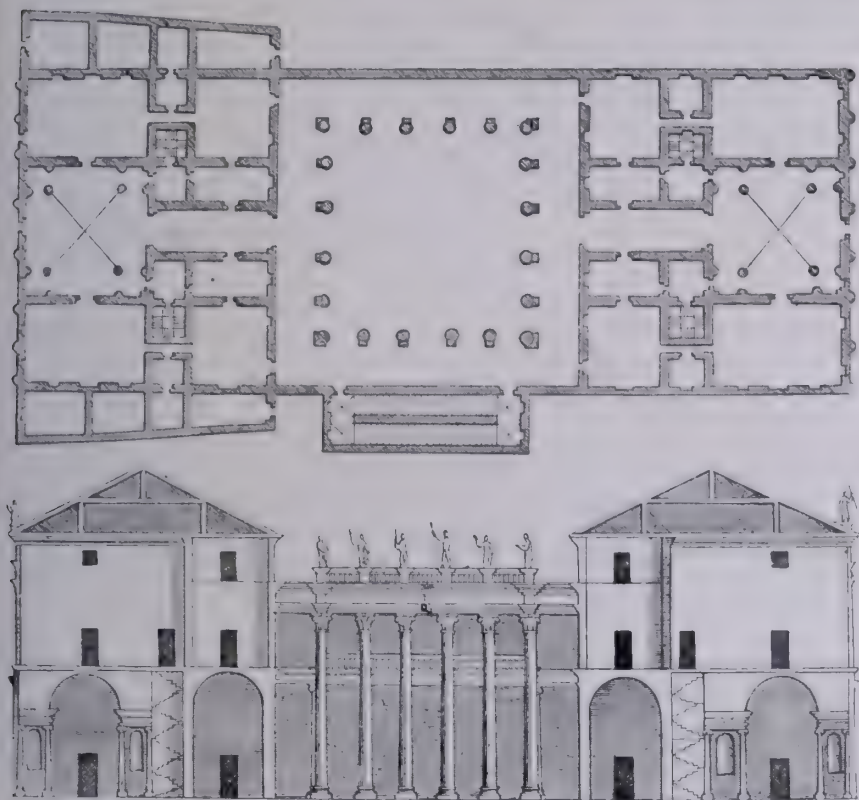



Fig. 315 — Vicenza, Palazzo di «Iseppo de' Porti». Palladio: Pianta e spaccato. (Dai *Quattro libri*, II, p. 6).

di là dall'alta trabeazione a scala, non ha riscontri nell'arte toscana: è frutto nativo di veneta terra.

Non meno ricco di scenografiche sorprese sarebbe apparso il cortile quadro, con la gigante alberata di colonne d'ordine composito che attorno vi aveva disegnato il Palladio e con l'effetto delle raggere di bugnato e della cintura di balaustre stesa tra colonna e colonna lungo il piano nobile, tra piedistallo e piedistallo di statue nell'attico, avanti oscure tabelle di finestre a ripiegate cornici. Il disegno del

Fig. 316 — Vicenza. Palazzo di « Iseppo de' Porti ». Palladio: Spaccato. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. IX).

Fig. 317 — Vicenza. Palazzo di « Iseppo de' Porti ». Palladio: Spaccato. (Dal Bertotti Scamozzi, libro I, tav. VIII).

Palladio è un sogno di bellezza e di splendore che spicca il volo su campi diversi da quelli misurati secondo la pura ragion costruttiva dell'arte classica e del Rinascimento toscano.

« Vorrei, prima di morire, vedere ancora una volta la sagrestia della Carità e il Redentore, che sempre ho presenti, e non ho ancora veduto nulla onde paragonarli, tanto sono sublimi e maestosi », scriveva nel 1812 l'architetto Quarenghi da Pietroburgo, rievocando la prima opera nota del Palladio a Venezia, e cioè il convento della Carità (figg. 318-322), del quale si posero nel 1561 le fondamenta: opera non compiuta e in parte distrutta nel 1630, da un incendio in cui perirono l'atrio, col nobile colonnato, una delle due stanze che lo fiancheggiavano e un lato del chiostro. Quanto rimane di questo e il disegno del Palladio che ce lo presenta nella sua integrità — l'uritmica serie d'arcate in doppio ordine, divisa da colonne doriche in basso, ioniche in alto, graduate secondo il finissimo senso musicale del Vicentino, in un crescendo di snellezza e di grazia, le sovrapposte serie di porte, nicchiette e specchi a incasso leggiero — desta una impressione di olimpica pace. Tutto è curato nell'opera, attenta, perfetta: la stesura delle cornici, la morbidezza del fregio di bucrani, clipei e drappi (fig. 323), la tornitura dei balaustri che dalle arcate del secondo ordine s'affacciano ridenti al sole, come a temperare, con una nota di giovanile freschezza, il silenzio grave del porticato dorico e del suo classico fregio. Purtroppo rimane impedita la visione di quella gran meraviglia palladiana che è la sagrestia superstite del convento (fig. 324) dai mobili che nascondono tratti di parete e nicchie, senza tuttavia occultarci, in quel tempio della bellezza, la squisita eleganza delle porte snelle (fig. 325), la sublime nudità plastica delle colonne reggenti sul capitello inanellato il cornicione, di borchie irto, splendente, metallico (fig. 326).

Nel 1557 era già molto avanzata la fabbrica della Rotonda (figg. 327-328), creazione tra le più alte di Andrea Palladio[1], con tanta armonia allacciata al morbido paesaggio da sembrar nata da esso, da formarne anzi il centro ideale (figg. 329-330). Con le sue stesse parole egli ci comunica l'emozione che dalla terra incantevole si è riflessa nel poema architettonico della Rotonda: « Il sito è degli

[1] Non ancora finita nel 1590, dopo la morte del Palladio.

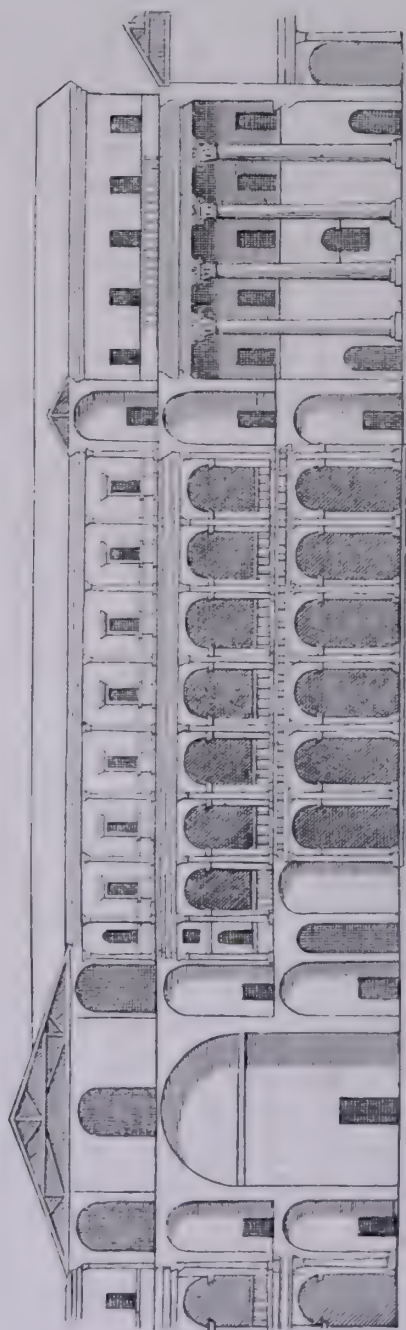



Fig. 315 — Venezia, Convento della Carità. Palladio: Sezione.
(Dai *Quattro libri*, II, p. 28).

Fig. [illegible] — Venezia, Convento della Carità (Palladio). Spaccato
(Dal Bertotti Scamozzi, IV, XXVI).

Fig. 320 — Venezia, Scuola della Carità, ora Istituto delle BB. AA.
Palladio e continuatori: Secondo cortile.
(Fot. Alinari).

Fig. 321 — Venezia, Scuola della Carità. Palladio: Secondo cortile.
(Fot. Ceccato).

Fig. 323 — Venezia, Convento della Carità. Palladio: Particolare del fregio.
(Fot. Ceccato).

(Fot. Ceccato).

Fig. 325 — Venezia, Convento della Carità.
Palladio: Porta di accesso alla sagrestia.
(Fot. Ceccato).

Fig. 326 — Venezia, Convento della Carità. Palladio: Particolare della sagrestia. (Fot. Ceccato).

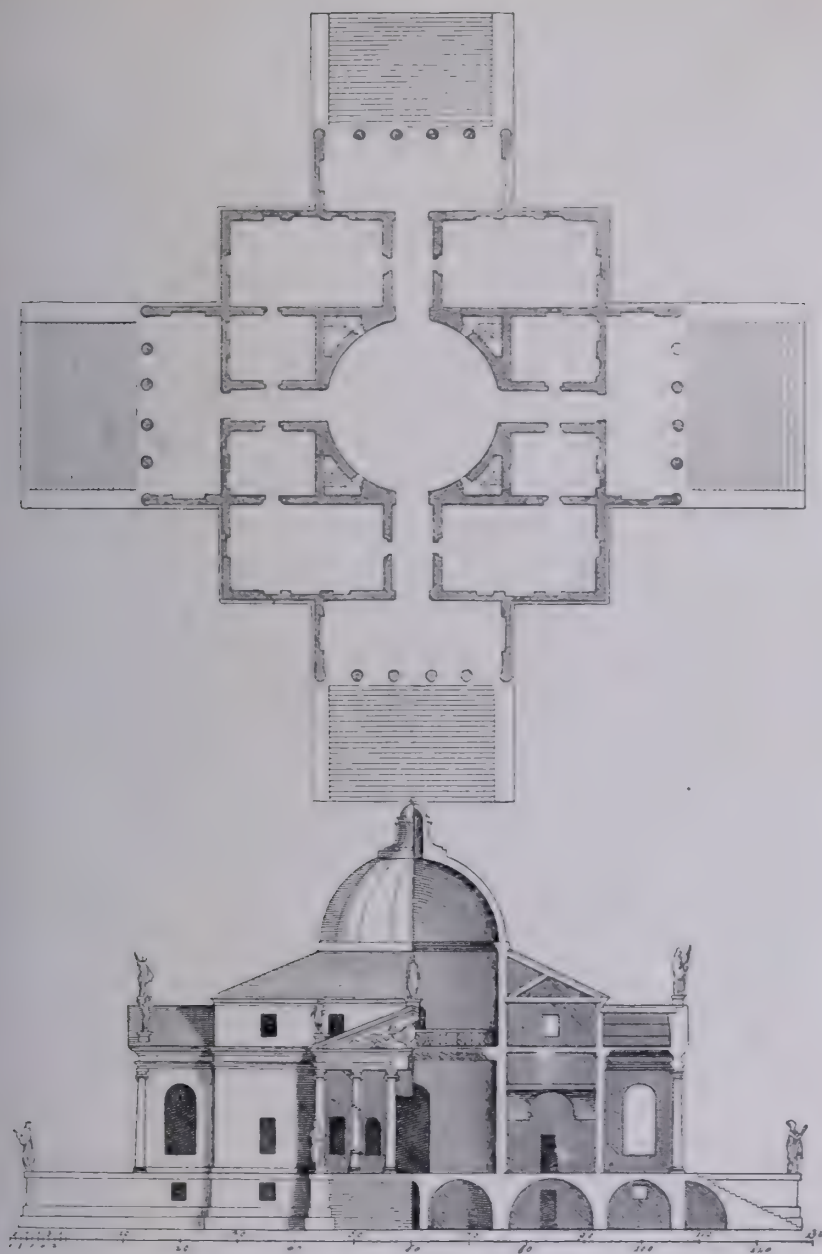



Fig. 327 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ». Palladio: Pianta.
(Dal Palladio, op. cit., libro II, pag. 17).

Fig. 328 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ». Palladio: Spaccato.
(Dal Palladio, libro II, pag. 16).

ladio, in rapporto al disegno del Maestro. Par che la casa, con la pace sognante degli alabastrini pronai (figg. 331-332), tenda all'oriz-

Fig. 329 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ». Palladio: Veduta d'insieme. (Telefoto Fasolo).

zonte le braccia dai suoi quattro lati, [1] e che la cupola stringa in sè,

[1] V. Palladio, op. cit., libro II, p. 16. « Onde perche gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, et altre, che terminano con l'Orizonte, vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie, sotto le quali, e della sala sono le stanze per la commodità et uso della famiglia ».

nelle molteplici anella, le dolci curve del paese. Tra i quattro pronai emergono gli angoli eburnei del cubo, con eleganti finestre impostate sulla cintura dello zoccolo che cinge pronai e casa, continuate nel basamento da finestrelle e da altre simili nell'attico, bianca orlatura a trafori. Se meno evidente che in altre opere del Maestro,

Fig. 330 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ». Palladio: Una facciata. (Fot. Alinari).

l'effetto cromatico è di una elezione senza pari; nasce dall'incontro di pareti in ombra e in luce sugli angoli rinserrati fra pronao e pronao, dal gioco dei riflessi nella penombra degli atrii, tra i fusti delle colonne, dalle tenui gradazioni ottenute con aperture tra cornici e senza cornici.

Dadi entro dadi, cerchi entro quadrati, è sorta questa architettura cristallo, penetrata di contemplativa pace, e così limpida e lieve che par spicchi, nel nitore delle sue membra tornite, su dal pendio dei colli, trasportata in alto su dalle ali dei pronai, su dalla cinta altissima.

Fig. 331 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ». Palladio: Un pronao. (Fot. Chiovato).

Fig. 332 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ». Palladio: Particolare di un pronao. (Fot. Chiovato).

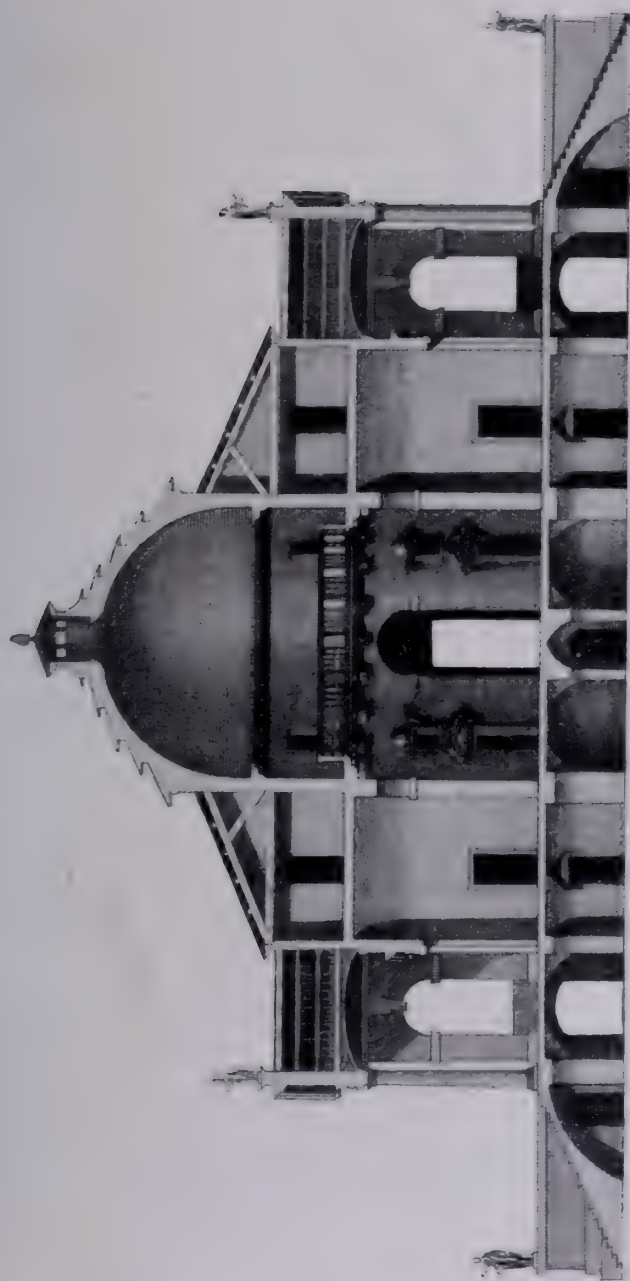



Fig. 333 — Vicenza (dintorni). La « Rotonda » del Palladio: spaccato.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro II, tav. III).

Fig. 334 — Vicenza (dintorni), La « Rotonda ».
Palladio e aiuti: Particolare della Sala al centro.
(Fot. Chiovato).

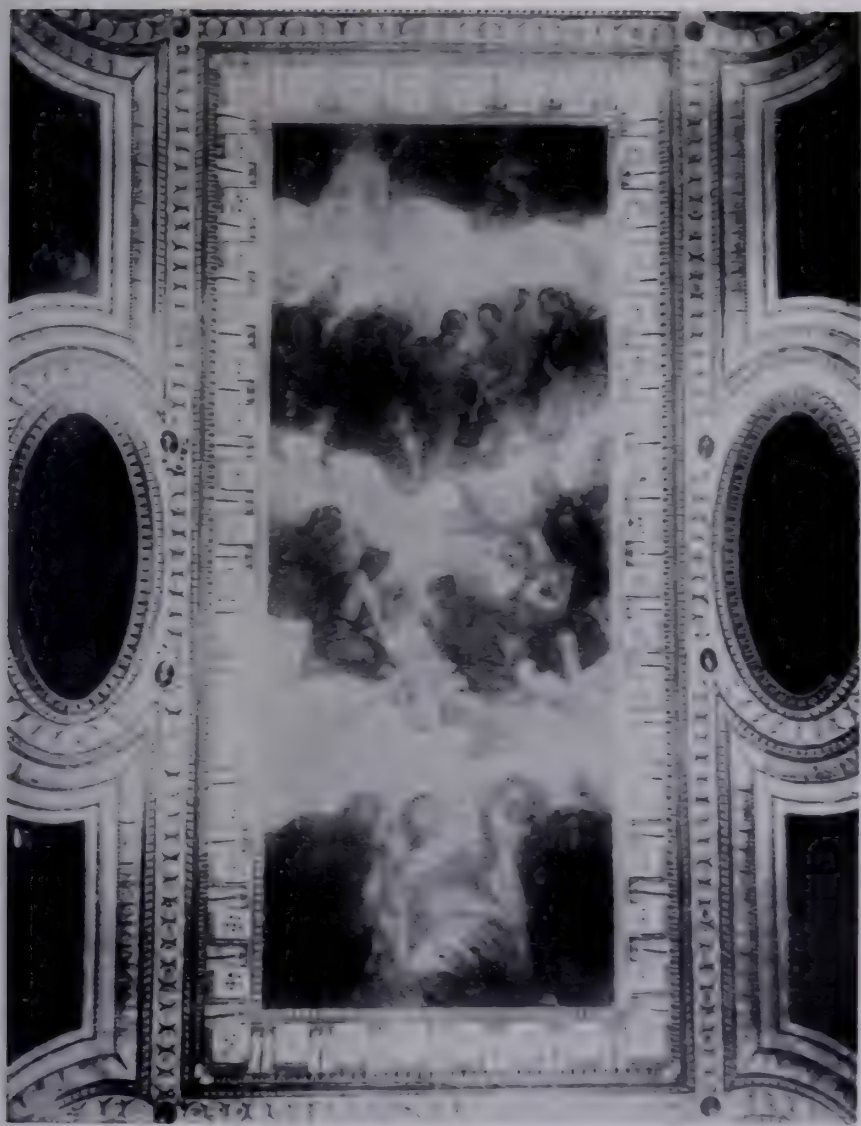



Fig. 335 — Vicenza (dintorni). La « Rotonda ».
Palladio e collaboratori: Soffitto di una stanza.
[illegible]

All'interno (fig. 334), la grande sala a pianta circolare [1] s'inanella di uno sfarzoso cornicione e di una vasta balconata a balaustre, sulla quale s'aprono porte di stanze. Il pesante rivestimento

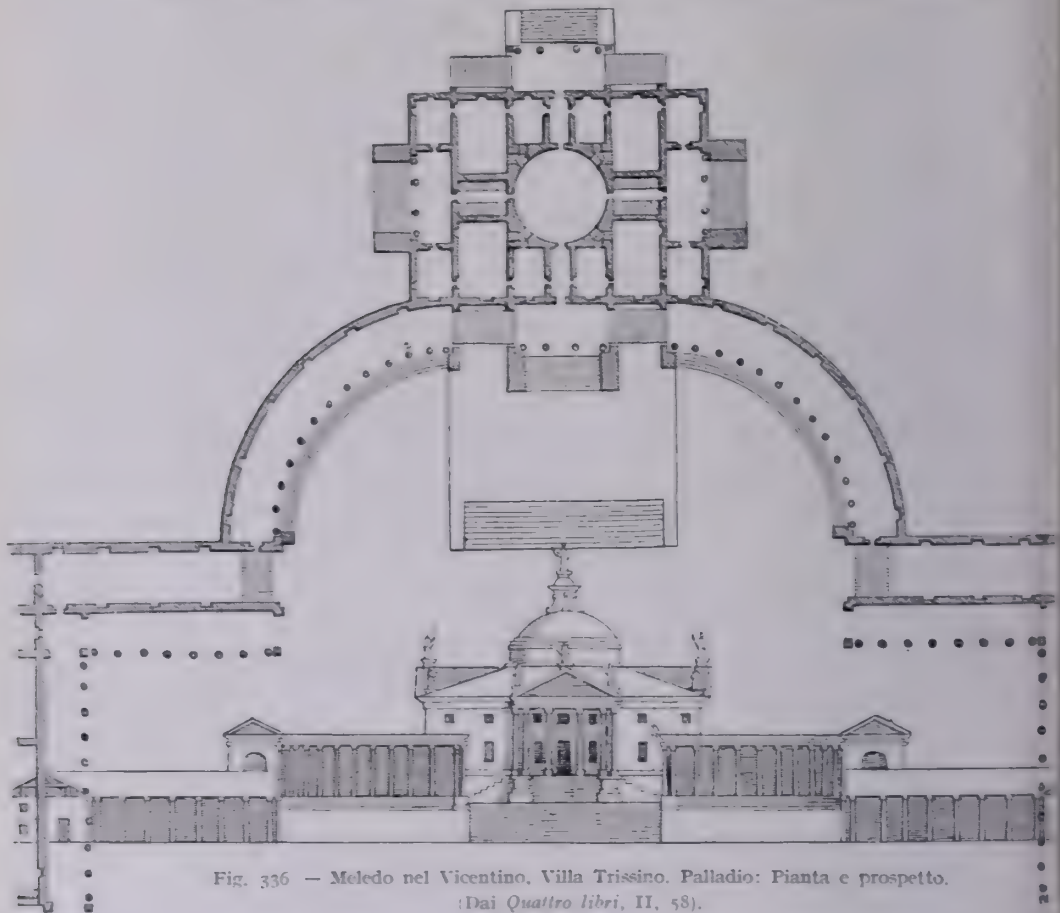



Fig. 336 — Meledo nel Vicentino, Villa Trissino. Palladio: Pianta e prospetto. (Dai *Quattro libri*, II, 58).

d'ornati in istucco, certo non consono all'idea del Palladio, nuoce alla maestà della sala. [2] Attorno, quattro bracci a volta s'aprono, dietro arcate snelle, sui diametri del cerchio.

---

[1] Op. cit., libro II, p. 16. « La sala è nel mezo, et è rotonda, e piglia il lume di sopra. I camerini sono amezati... intorno la sala vi è un luogo da passeggiare di larghezza di quindici piedi, e mezo ».

[2] Nobilissima è invece la decorazione di alcuni soffitti delle stanze minori: esempio quello (fig. 335) ornato di una scena di trionfo, tra cornici preziose, gemmate di colore, tanto elette da mantenere l'impronta del gusto palladiano.

Similmente ideata fu molto più tardi dal Palladio la Villa di Meledo (figg. 336-337), che doveva trarre maggiore vastità di effetti dal magnifico sviluppo dei portici mancanti alla prima. Essa « fu cominciata dal Conte Francesco e Conte Lodovico fratelli dei Trissini », e anche in essa, « perchè ciascuna faccia ha bellissime viste; vi vanno quattro loggie di ordine Corinthio: sopra i frontispicii delle

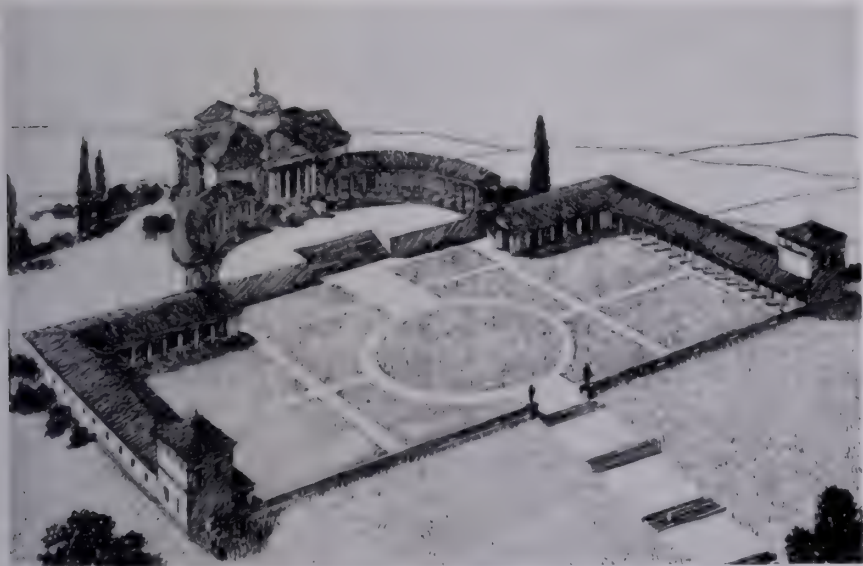



Fig. 337 — Meledo nel Vicentino, Villa Trissino.
Palladio: La Villa secondo la interpretazione di Fritz Burger dai disegni palladiani.
(Dal libro: Die Villen des Andrea Palladio).

quali sorge la cupola della Sala ». [1] L'edificio, di pianta affine a quella della Rotonda (fig. 338), è più di essa slanciata, con sala centrale altissima, cinta da una teoria di colonne alveolate nel muro, sopra cui gira la corona del balcone a balaustra (fig. 339) [2]. Dal pronao della facciata principale di questa gemma palladiana dovevan partire due colonnati, come aperte braccia [3], e da essi, in discesa dal piano della loro base, altri colonnati ad angolo, preludio sublime alla sinfonia

[1] V. Palladio, *Libro* cit., II, p. 58.
[2] V. Palladio, *Libro* cit., p. 58. « Sono nella sala alcune meze colonne, che tolgono suso un poggiuolo, nel quale si entra per le stanze disopra ».
[3] V. Ibidem. « Le loggie, che tendono alla circonferenza, fanno un gratissimo aspetto ».

Fig. 338 — Vicenza (dintorni), Villa detta la « Rotonda ». Palladio: Sezione della Villa, dal disegno di Fritz Burger. (Dai libro: Die Villen des Andrea Palladio).

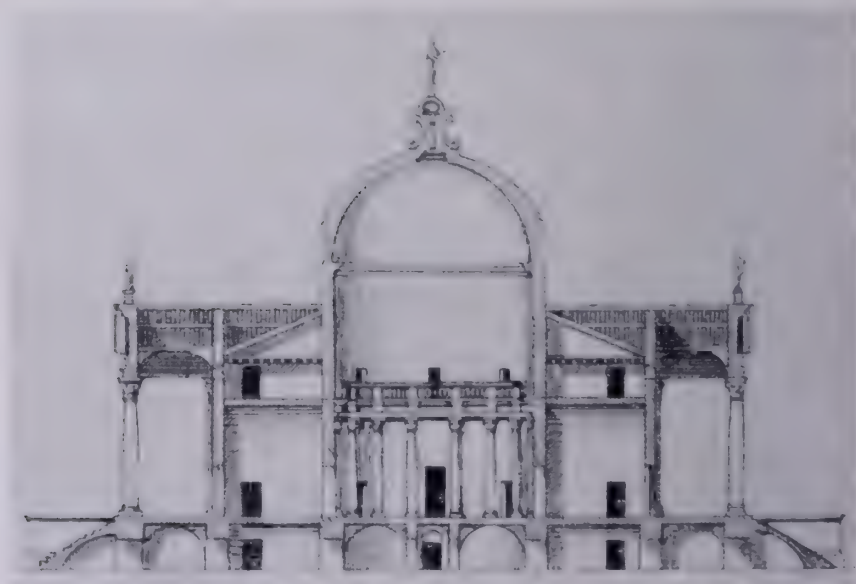



Fig. 339 — Vicenza (dintorni), Meledo. Andrea Palladio: Villa Trissino secondo la ricostruzione di Fritz Burger dai disegni palladiani. (Dal libro suddetto).

berniniana di piazza San Pietro. Compiuta, questa villa che fu appena iniziata e che non è rintracciabile neppure nei suoi inizi, sarebbe stata forse, per l'armonioso intreccio delle sue logge, la più completa, la più perfetta attuazione di poema sinfonico palladiano.

Già nel 1561 un'altra affascinante opera del Palladio, (figg. 340-341), villa Foscari, detta la Malcontenta, presso Venezia, doveva essere molto inoltrata nella costruzione se, come il Palladio stesso afferma,[1] Battista Franco, morto in quell'anno, aveva iniziato la decorazione pittorica di una grande sala.[2] Un alto basamento, in cui

Fig. 340 — Venezia (dintorni), Villa Foscari.
Palladio: Pianta disegnata nel Trattato.
(Dai *Quattro libri*, II, pag. 48).

s'aprono le finestre delle stanze terrene, solleva da terra il piano nobile con la vasta loggia a cinque intercolunnii sul prospetto e due per ogni lato; due scale, tagliate come nel cristallo, rientranti dalla imponente base della loggia, conducono dai lati della facciata all'interno del pronao; sopra una cornice serica, che tutto cinge l'edificio, gira l'attico, adorno soltanto dal traforo dei parapetti di finestre a balaustri, e in alto, al vertice della casa, « un grazioso luminare »[3] s'affaccia con le sue tre finestre fra paraste doriche e con un frontoncino che aggiunge un grado alla scala dei piani, ripetendo come eco abbreviata le linee più vaste del frontone di loggia. Il motivo risuona anche nella facciata a tergo, ove il pronao manca, e l'effetto cromatico, otte-

[1] Vedi nota 3, a pag. 277.
[2] V. *Libro* cit., p. 48. « Messer Battista Franco grandissimo disegnatore a' nostri tempi havea ancor esso dato principio à dipingere una delle stanze grandi, ma sopravvenuto dalla morte ha lasciato l'opera imperfetta ».
[3] Bertotti-Scamozzi, III, 9.

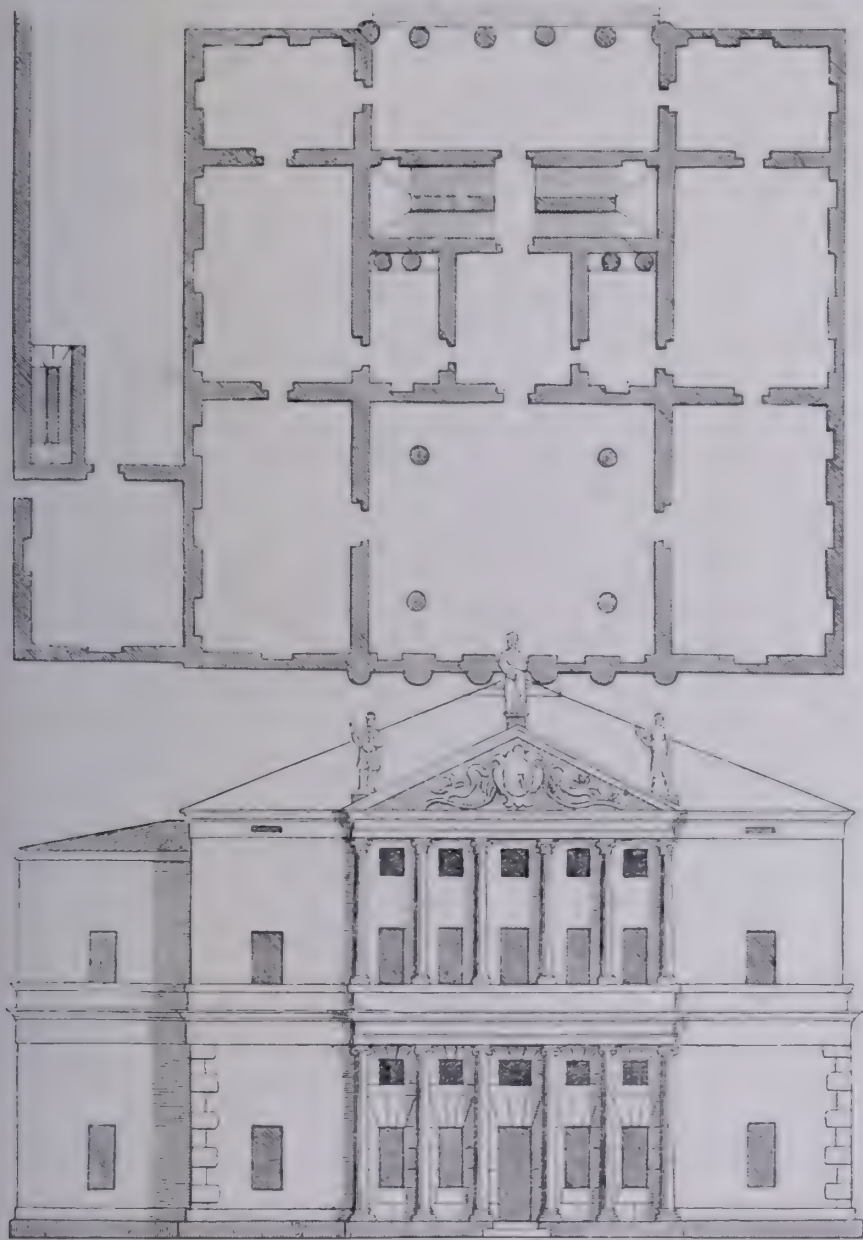



Fig. 342 — Udine, Palazzo Antonini. Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri del Palladio*, II, pag. 3).

nuto mediante le numerose finestre, le cornici, il finestrone termale, i frontoni sovrapposti, anticipa, per l'estremo accostamento delle superfici, quasi ad intarsio lavorate, effetti che avranno sviluppo magnifico nella facciata del Redentore. Mancano, come spesso nelle ville palladiane, le statue, che nel disegno s'innalzano al solito dal

Fig. 343 — Udine, Palazzo Antonini.
Palladio: Prospetto (quale avrebbe dovuto essere secondo i disegni palladiani).
(Dal Bertotti Scamozzi, libro III, tav. XIII).

frontispizio del pronao: mancano anche i contrafforti che ivi uniscono al cornicione la base del timpanetto superiore, e poichè l'assenza di tali motivi s'accorda con l'eburnea levigatezza di questo gioiello palladiano, convien pensare che l'architetto aggiunse al trattato quegli ornamenti nel disegno della casa già finita. Resta da rimpiangere la mancanza del muro di cinta, quale si vede nel secondo libro del Palladio, coronato da ante fra archetti come a danza intrecciati,

e rientrante sui fianchi così da riecheggiare, dilungandosi nel libero spazio, la scala di piani della facciata che rispecchia nel fiume la sua romantica bellezza. Si riflette, la casa del Silenzio, nelle acque dormienti, con i suoi affilati spigoli, non interrotti da catene di bugnato, i suoi contrasti d'ombra e luce resi più intensi dalle nette svolte, da finestre e porte non corniciate, da doppie scale ascendenti

Fig. 344 — Udine, Palazzo Antonini. Palladio: Fianco e facciata.
(Fot. Alinari).

al basamento rupestre del pronao, prive di sponde, in accordo con la perfezione geometrica del luminoso cristallo palladiano. Veramente può dirsi che la bellezza di quest'argentea forma s'irradii attorno, nella vastità del paesaggio lagunare, e della stessa sua aria respiri.

Nel 1566 il Palladio era in Udine, ove al conte Floriano Antonini apprestò il disegno di un palazzo poi goffamente alterato nella costruzione, che mantenne del progetto palladiano appena l'atrio e le due logge sulle facciate principali (figg. 342-344). Il bugnato

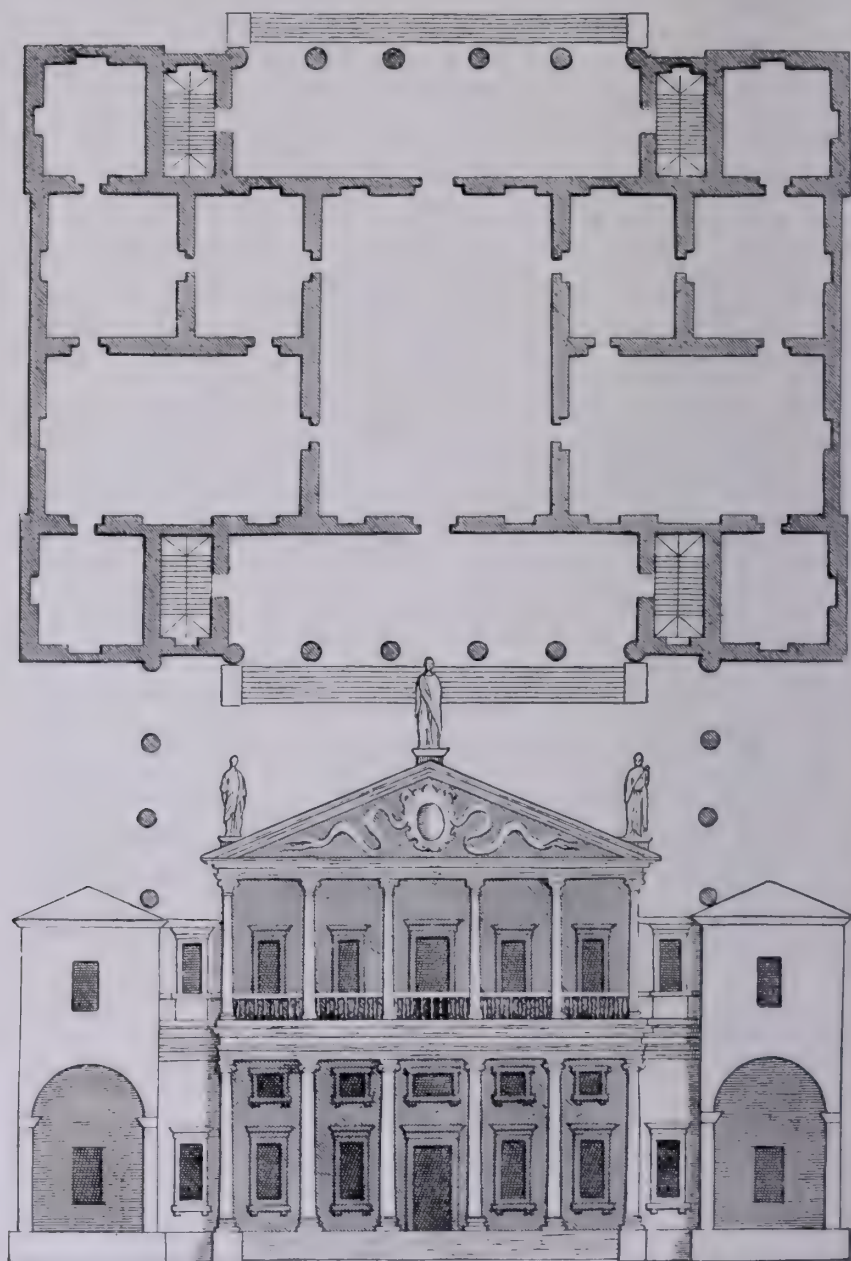



Fig. 345 — Lisiera, presso Vicenza, Villa di Giov. Francesco Valmarana. Palladio: Disegno, nei *Quattro libri*.
(Dal « Palladio »).

per eccezione nell'opera palladiana, rafforza gli angoli del piano terra e si estende alla loggia inferiore, rivestendo i fusti delle colonne ioniche, a differenza che nel disegno, ove esse emergono seriche dall'elegante bugnato. La mancanza del frontone sopra la doppia loggia viene infine a distruggere, tutto appiattendo lungo l'orizzontale, la nobile impronta del progetto palladiano.

Un doppio loggiato ionico al piano terra, corinzio al piano superiore, e un frontone con statue, dovevano ornare, secondo il disegno del Palladio riprodotto nei «Quattro libri», [1] il prospetto del corpo mediano di villa Valmarana a Lisiera presso Vicenza (fig. 345), ampio e sfarzoso fra le brevi ali e le torricelle agli estremi. È un compromesso fra castello e palazzo che, pur nella serrata coesione dei suoi elementi, sostituisce all'intima bellezza, alla poetica unità tra casa e campagna circostante, che è della Rotonda e di villa Foscari il fascino primo, un valore scenografico più adatto ad ambienti cittadini. Poco, del resto, rimane dello schema palladiano nella villa odierna, dove persino il tetto delle torri s'immedesima con quello del palazzo.

I due sovrapposti loggiati del fabbricato centrale si rivedono nel disegno [2] (figg. 346-347) della villa di Montagnana, compiuta per Francesco Pisani nel 1565, secondo lo Zanella, ma rimasta priva delle due ali che nel disegno prolungano la casa signorile. La villa, convegno di letterati e d'artisti intorno al suo magnifico signore, non ha, nel disegno palladiano, la soverchiante espansione del palazzo in rapporto alle strette ali, che nuoce alla grazia del disegno di villa Valmanara a Lisiera. In villa Pisani i due loggiati, ristretti al centro della casa signorile, sporgono da essa, variando l'effetto delle ali aperte da una semplice finestra per ogni piano e da una finestrella nell'atrio, e i due fabbricati secondari, che, nel prospetto principale disegnato dal Palladio, hanno di ognuna di queste ali l'ampiezza e chiudono a torre il luminoso scenario, si uniscono alla casa signorile per due corridoi o cavalcavia che forman l'attico di un aperto arco trionfale, rientrante dal piano della casa e delle sue dipendenze. [3]

[1] Libro II, p. 57.

[2] Ibidem, p. 50. Qui i loggiati sono solo nel prospetto principale.

[3] Tali corridoi dovevan mettere in comunicazione la casa signorile con i fabbricati di servizio: «ha questa fabrica due strade da i fianchi, dove sono due porte, sopra le quali sono anditi, che conducono in cucina, e luoghi per servitori».

Ne risulta un movimento di masse facile e leggiadro: lo schiacciante predominio in altezza e in ampiezza del palazzo sulle ali, che dà un'impronta di pretensioso fastigio al palazzo di villa Valmarana è cancellato da quel distendersi di esse, dal ritmo concorde di piani

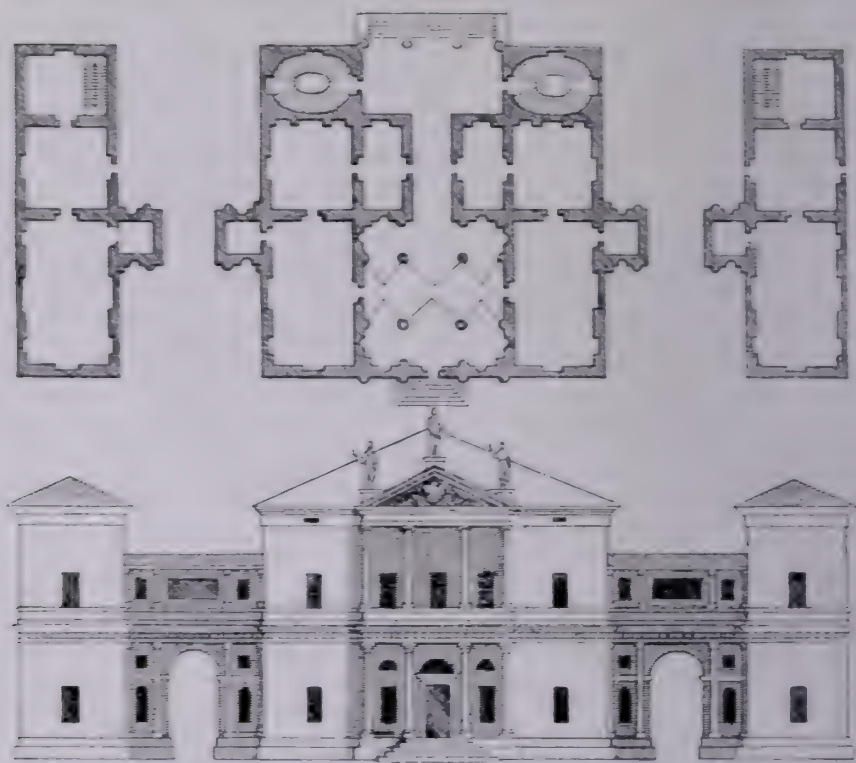



Fig. 346 — Montagnana nel Padovano, Villa Pisani.
Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, II, 50).

rientranti e sporgenti, che si risolve in alternanza ritmica d'ombre e luci. Di là dalle sovrapposte logge del palazzo occhieggiano in delizioso bilanciamento porte, finestre, lunette scavate dietro l'architrave della porta, staccate dalle oblunghe finestre laterali. La superiore trabeazione con fregio a triglifi e metope adorne di bucrani e clipei, che nel palazzo attuale divide il pianoterra e il suo loggiato dorico

Fig. 347 — Montagnana nel Padovano, Villa Pisani.
Palladio: Facciata e loggia verso il giardino.
(Fot. Fiorentini).

dal piano superiore con loggiato ionico, cingeva nel disegno tutto l'edificio, legando il centro alle armoniose ali [1].

La ristrettezza delle ali che uniscono il prospetto mediano della

[1] « La entrata ha quattro colonne, il quinto più sottili di quelle di fuori le quali sostentano il pavimento della Sala e fanno l'altezza del volto bella, e secura. Nei quattro nicchi, che vi si veggono sono stati scolpiti i quattro tempi dell'anno da Messer Alessandro Vittoria scultore eccellente ». Ancora esistono le quattro statue, nelle stupende nicchie palladiane (fig. 348).

Fig. 348 — Montagnana nel Padovano, Villa Pisani.
Palladio: Nicchia nella sala terrena, con statua del Vittoria.
(Fot. Danesin).

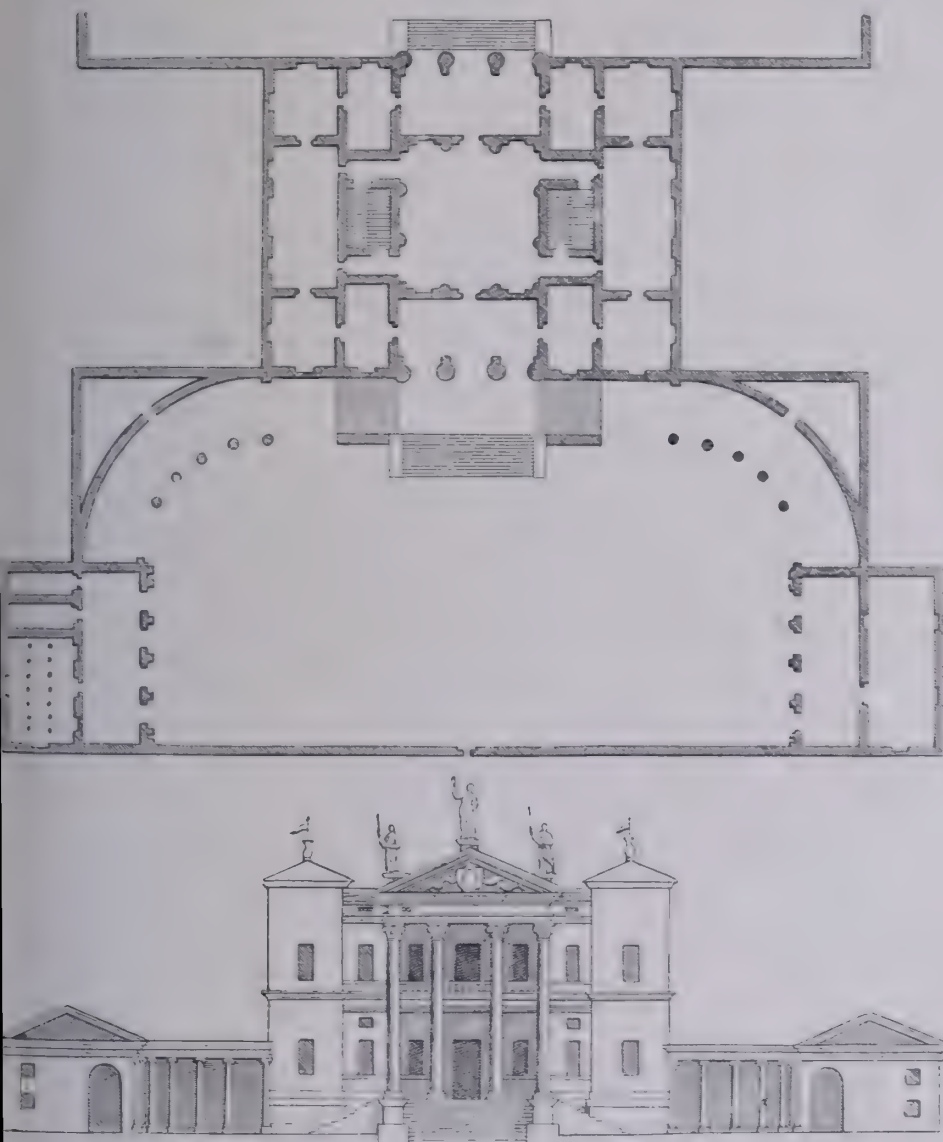



Fig. 349 — Cicogna nel Vicentino, Villa Thiene.
Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, II, pag. 60).

villa con gli angoli a foggia di torre,[1] è talmente proporzionata, nel disegno di villa Thiene (fig. 349) in Cicogna nel Vicentino, allo sviluppo del corpo mediano e delle torri, così adatta allo slancio verticale di tutto l'edificio, da risultare a un effetto tanto gioioso e snello

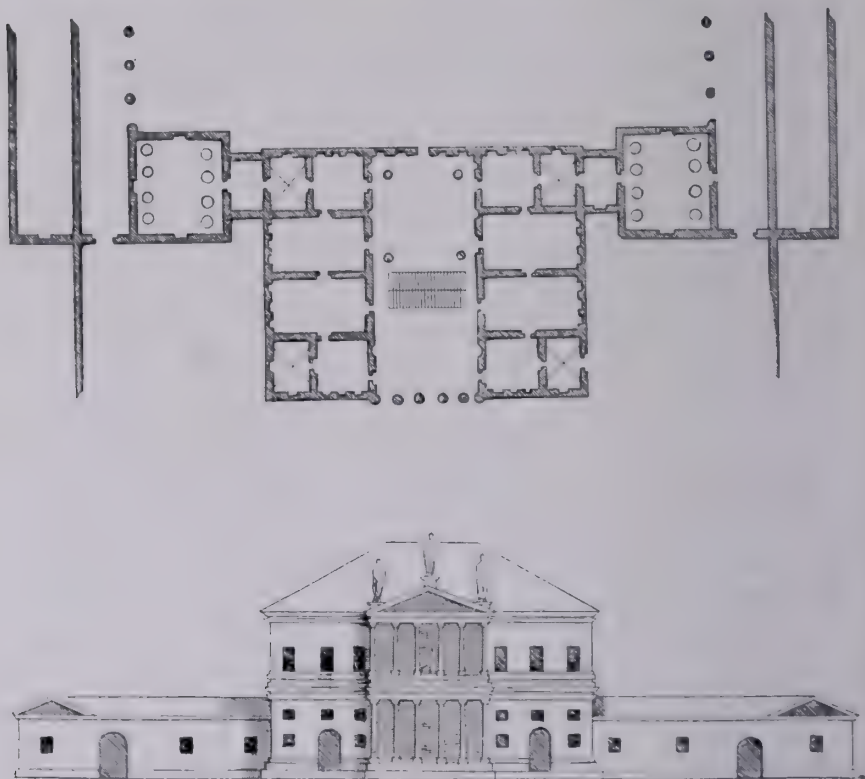



Fig. 350 — Marocco nel Trevigiano, Villa Mocenigo.
Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, II, pag. 52).

quanto era grave e pomposo nel prospetto di villa Valmarana a Lisiera, per lo schiacciante predominio del vasto palazzo sulle brevi ali. Il colonnato unico, che traversa l'intero prospetto nella sua altezza,

---

[1] V. Palladio, libro II, p. 60. « La Sala è nel mezzo della casa, et ha intorno alcune colonne Joniche, sopra le quali è un poggiuolo al pari del piano delle stanze di sopra. Il volto di questa sala giugne fino sotto il tetto: le stanze grandi hanno i volti a schiffo, e le quadrate a mezo cadino, e si alzano in modo, che fanno quattro torricelle negli angoli della fabrica ».

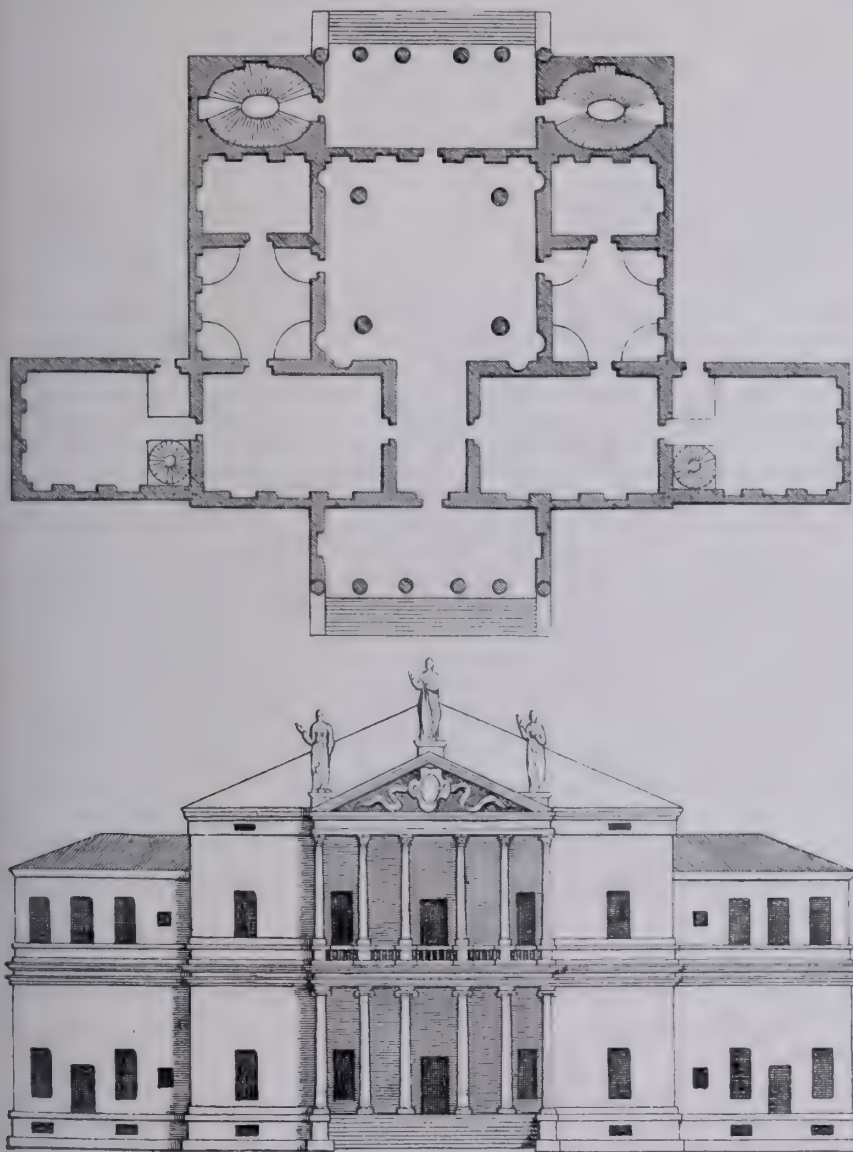



Fig. 351 — Piombino Dese, presso Castelfranco, Villa Cornaro.
Palladio: Disegno nei *Quattro libri*.
(Dal « Palladio »).

e segna il motivo dominante di quel festoso slancio, trova paralleli nelle lunghe paraste di palazzo Valmarana a Vicenza e nella chiesa di San Giorgio a Venezia, mostrandoci la fantasia del Palladio rinnovar di continuo e trasformare precedenti motivi. Sorge come una vetta la casa magnifica, col suo centro tutto lieve e arioso, dai porticati laterali « che come braccia, escono fuor della fabrica... per unir la casa del padrone con quella di Villa ».[1] Dal loro abbassa-

Fig. 352 — Piombino Dese, Villa Cornaro. Palladio: Spaccato.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro III, tav. XXXI).

mento, dalla timida grazia dei colonnati ionici, doveva innalzarsi con slancio trionfale il palazzo, poi abbandonato a rovina.

Si rivedono le due sovrapposte logge, non più legate al motivo degli angoli turriti, dar la scalata al centro del palazzo signorile nella villa dei Mocenigo a Marocco nel Trevigiano (fig. 350), ora solo ricordata dal disegno del Palladio,[2] ove il grande architetto gioca a movere in sempre esatto equilibrio, sulla bianca scacchiera della facciata, tasselli scuri di porte e finestre, e a rarefarli lungo i bassi portici laterali, da cui pomposo s'aderge il palazzo legato nel mezzo da un'alta cintura di trabeazione che dalle ali s'avvolge alla doppia

[1] V. Palladio ib., pag. 60.
[2] Libro cit., pag. 52.

loggia sporgente.[1] Come nel disegno di questo palazzo più proprio di città che di villa, in quello Cornaro a Piombino par che il Palladio si diverta a giocar di scacchi con gli scuri di finestre e porte (figg. 351-352).

Il doppio loggiato, che in palazzo Mocenigo a Marocco arric-

Fig. 353 — Piombino Dese, Villa Cornaro. Palladio: Prospetto. (Dal Loukomski).

chiva soltanto una facciata, in villa Cornaro adorna entrambi i prospetti verso strada e verso il giardino, e invece dei bassi fabbricati rustici, che là si umiliavano ai piedi di un suntuoso palazzo, formando base al suo slancio, due ali rientranti ascendono sino oltre l'altezza delle finestre superiori, ad esse strettamente collegandosi in ritmica

[1] Orgoglio del Palladio in questo palazzo più proprio di città che di campagna era la magnifica doppia scala: «Le scale sono poste nel mezzo, e dividono la sala della loggia, e camminano al contrario dell'altra: onde e dalla destra, e dalla sinistra si può ascendere, e discendere, e riescono molto comode e belle».

scala di piani (figg. 353-355). Anche oggi, nonostante le successive varianti, i due prospetti, con le belle scalinate a righe di gradi, con lo slancio, al centro dei loggiati orientali, delle porte nobilissime, fulcri di bilanciere tra le finestre da esse discoste, e con la vivezza cromatica delle occhiute logge ad ovest, si vestono di un'argenteo chiarore che ne attenua l'aspetto opulento, la presentazione orgogliosa.

Fig. 354 — Piombino Dese, Villa Cornaro. Palladio: Facciata.
(Dall'opera di Fritz Burger « Die Villen des Andrea Palladio »).

Piccola parte soltanto fu eretta della grande mole ideata dal Palladio per la dimora del Conte Ottavio Thiene a Vicenza (figg. 356-361), che il Bertotti-Scamozzi, sulla guida della breve descrizione e dei disegni di Andrea, idealmente ricostruì nella sua opera. Del grandioso palazzo, il Palladio, che aveva mirato a farne opera perfetta per maestà d'aspetto e pratici adattamenti, parla con speciale compiacimento nel suo Trattato:[1] « È questa casa situata nel mezzo della città, vicino alla piazza, e però mi è parso nella parte, ch'è verso detta Piazza disponervi alcune botteghe: percioche deve l'Ar-

[1] *I quattro libri*, II, pp. 11-13.

chitetto avvertire anco all'utile del fabricatore, potendosi fare commodamente, dove resta sito grande a sufficienza. Ciascuna bottega ha sopra di se un mezato per uso de' botteghieri; e sopra vi sono le stanze per il padrone. Questa casa è in isola, cioè circondata da quattro strade. La entrata principale, ò vogliam dire porta maestra ha una loggia davanti, et è sopra la strada più frequente della Città.

Fig. 355 — Piombino Dese, Villa Cornaro. Palladio: Facciata ovest.
(Dall'opera di Fritz Burger « Die Villen des Andrea Palladio »).

Di sopra vi sarà la sala maggiore la quale uscirà in fuori al paro della loggia. Due altre entrate vi sono ne' fianchi, le quali hanno le colonne nel mezo, che vi sono poste non tanto per ornamento, quanto per rendere il luogo di sopra sicuro, e proportionare la larghezza, all'altezza. Da queste entrate si entra nel cortile circondato intorno da loggie di pilastri nel primo ordine rustichi, e nel secondo di ordine composito. Negli angoli vi sono le stanze ottangole, che riescono bene, si per la forma loro, come per diversi usi, a' quali elle si possano accomodare ».

L'imponenza della facciata principale, meccanicamente rico-

struita nella sua opera dal Bertotti-Scamozzi,[1] veniva ad essere animata e alleggerita dall'aggetto del corpo mediano aperto per tre archi al piano terra e per tre finestre fra colonne al primo piano, e coronato da un timpano a interruzione della orizzontale estesa. Di qua e di là dall'ingresso principale si addentrano le due ali, ripetendo il disegno delle grandi arcate al piano terra, suddivise in basse porte

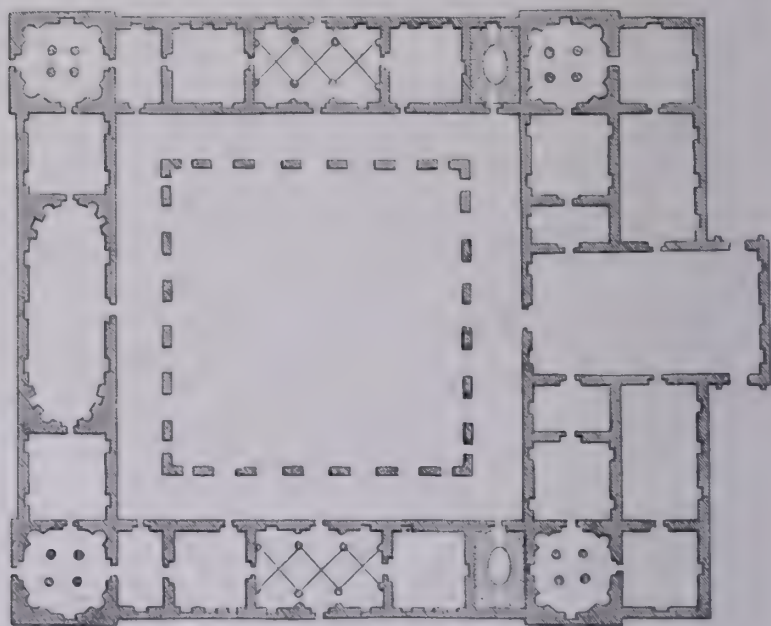



Fig. 356 — Vicenza, Palazzo Thiene. Palladio: Pianta.
(Dai *Quattro libri*, II, pag. 10).

di bottega e in finestre di mezzanini, sogguardanti dalle lunette aureolate di rustico, come occhi sotto l'arco delle ciglia appuntati. Tre di queste grandi arcate suddivise in lunettoni e in tozze porte quadre dovevano aggrupparsi su ogni lato della loggia mediana, accentuandone lo slancio per contrasto col proprio tarchiato squadro: una restava isolata agli estremi, nel corpo di fabbrica sporgente a formar saldo sostegno anche per mezzo di paraste binate nel piano superiore. Gravano al basso, come poderose saracinesche, i ventagli

[1] Op. cit., vol. I, tav. XXIV.

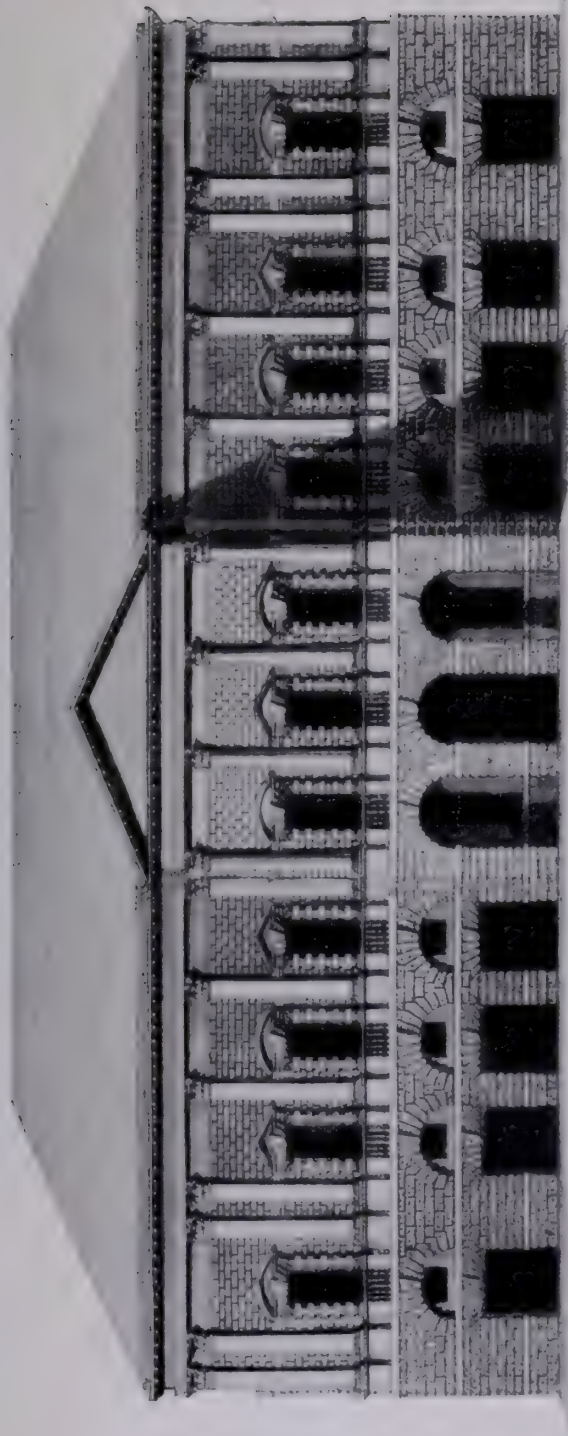



Fig. 357 -- Vicenza, Palazzo Thiene. Palladio: Prospetto.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. XXIV).

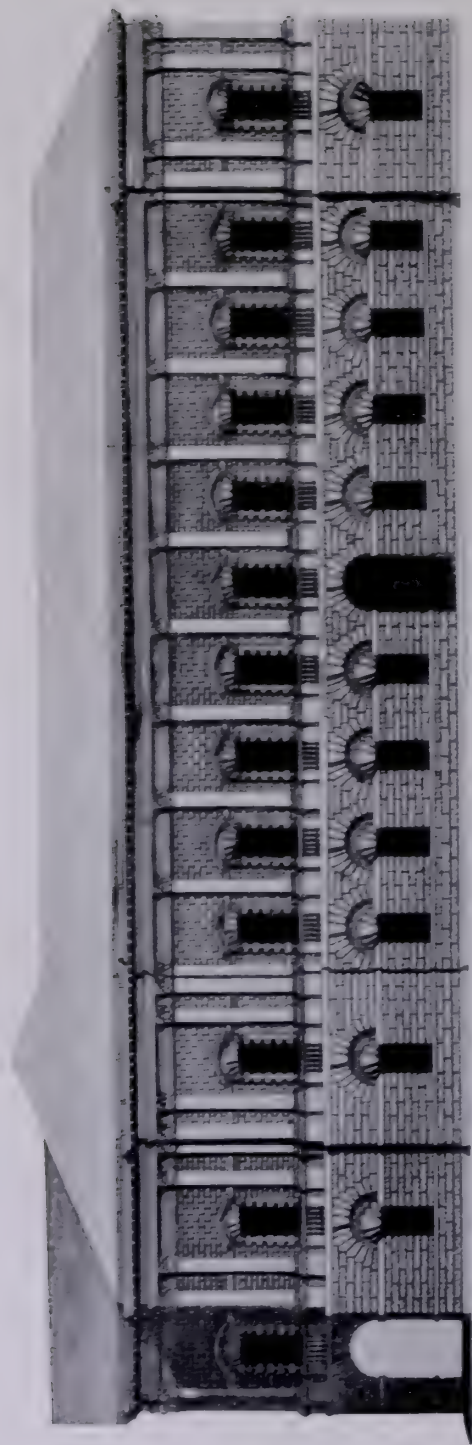



Fig. 358 — Vicenza, Palazzo Thiene. Palladio: Fianco.
(Dal Bertotti Scamozzi, libro I. tav. XXVI).

di bugne sulle finestre terrene, e le ampie raggiere delle lunette salgono a sostegno della cornice divisoria tra piano e piano, mentre nelle finestre superiori le serraglie di bugne agganciano all'architrave il timpano; piatte zone di cornici uniscono i piedistalli delle finestre terrene e legano agli archi del loggiato mediano i lunettoni delle ali, appena interrompendo con bianche cinture la rude corazza di rustico;

Fig. 359 — Vicenza, Palazzo Thiene. Palladio: Facciata.
(Da una litografia del 1846).

ma la luce del bianco allieta le superfici del piano nobile, variate da fusti e piedistalli di colonne nel centro sporgente, da fusti e piedistalli di paraste nelle ali, da capitelli fioriti, da balaustre affusate. Al rustico del piano terra succede, nel primo piano, il reticolato liscio dei conci divisi da nitidi solchi, e l'accordo è immediatamente ristabilito per le catene di rustico che imprigionano le colonnette ioniche delle finestre superiori e le serraglie che dall'architrave di esse si appuntano.

Più semplice era lo schema dei fianchi di questo immenso palazzo

Fig. 360 — Vicenza, Palazzo Thiene, ora Banca Popolare. Palladio: Facciata.
(Fot. Ferrini).

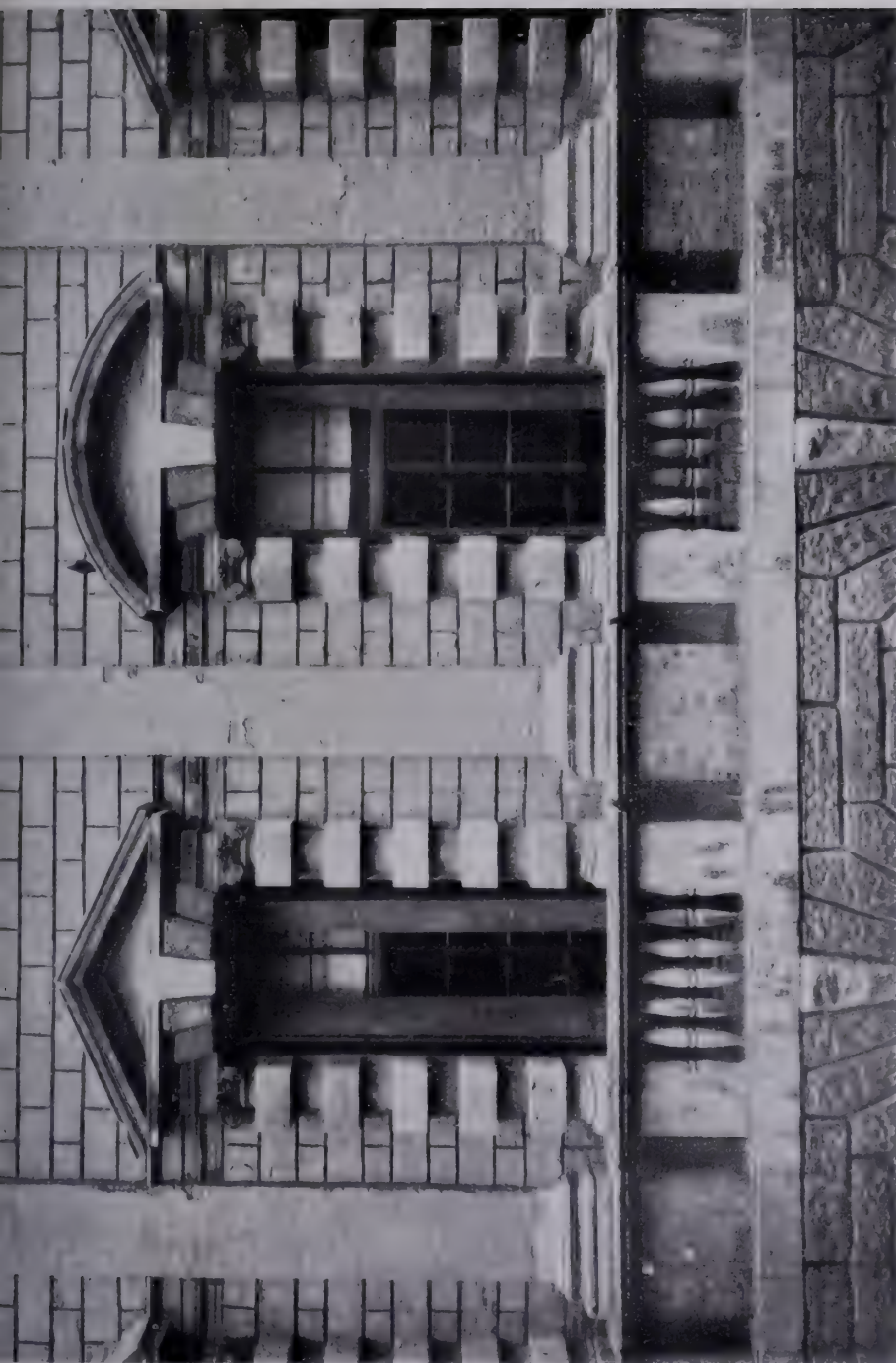



Fig. 361 — Vicenza, Palazzo Thiene. Palladio: Particolare della facciata.
(Fot. Chiovato).

cui doveva confluire il movimento di quattro arterie vicentine: manca la loggia mediana, e l'arco della porta d'ingresso continua, senza interruzioni, la teoria d'archi delle lunette che nel disegno di Vincenzo Scamozzi festonano il fianco fra i due estremi sporgenti a foggia di torre, come si vede in una litografia del 1846, tratta dalla sola parte eseguita dal vasto progetto palladiano (fig. 358). Nella parte tradotta in opera sono impressi i segni di quella rara perfezione di lavoro che è propria alle opere seguite dal Palladio nel loro svolgimento; finissimo e prezioso è ogni particolare: le terse basi

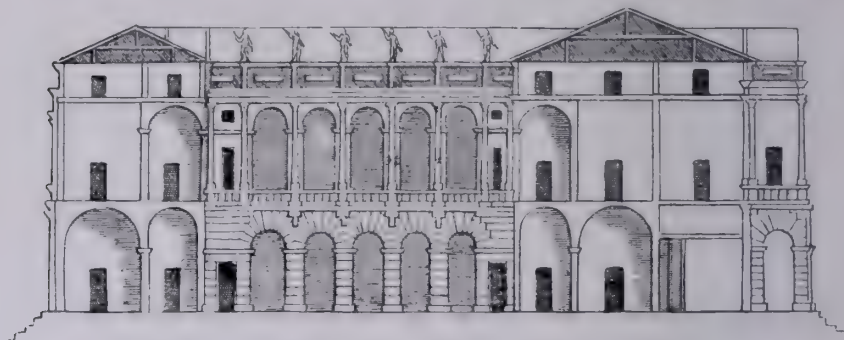



Fig. 362 — Vicenza, Palazzo Thiene. Palladio: Spaccato.
(Dai *Quattro libri*, II, pag. 10).

a campana delle colonne cinghiate di rustico, i labbri taglienti delle cornici di capitelli e basi, i nastri tesi delle paraste sull'inciso reticolato dei conci, i fusi inanellati delle balaustre. Il rustico che cinge le colonne ioniche delle finestre segue in ritmo alterno la successione dei conci sulla parete della casa, con tale agilità di stacco da accentrare il contrasto degli scuri (fig. 359). Di tanta bellezza non dà alcuna idea il disegno del Bertotti-Scamozzi, pesante, materiale, traduzione in piatta prosa di palladiana poesia.

Anche la parte rimasta del superbo cortile (fig. 362) basta a darci l'idea dell'effetto cercato dalla fantasia del Palladio nella duplice corona di loggiati che tutto attorno si estendeva, interrotta agli angoli da aperture rettangolari e da lievi incassature quadre, e sormontata da un attico. A questo bellissimo inizio del cortile mancano, come, del resto, all'esterno del palazzo, gli ornamenti che infiorano il disegno palladiano (fig. 363), dove altalenano ghirlande tra

capitello e capitello delle paraste composite; figure animano le nicchie aperte agli estremi dei portici; maschere s'affacciano alle chiavi degli archi, e una teoria di statue s'appunta al cielo degli acroteri del-

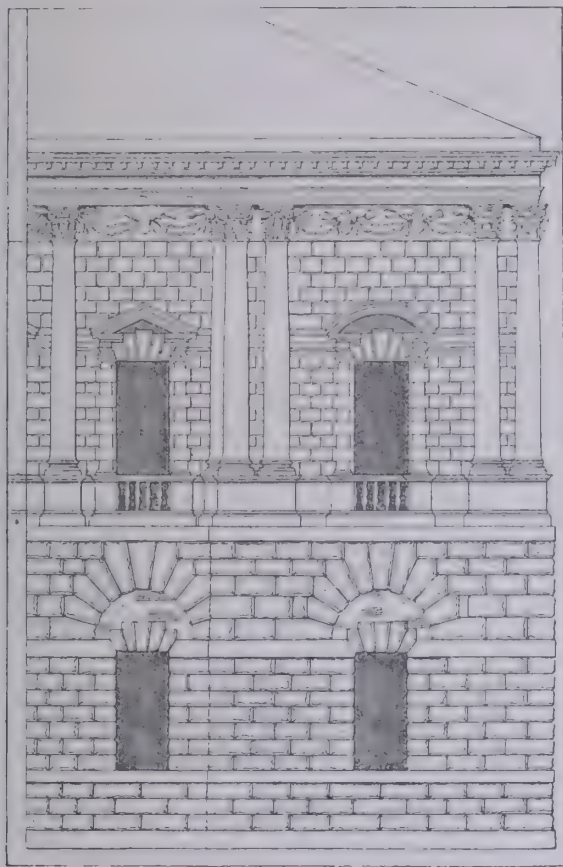



Fig. 363. — Vicenza, Palazzo Thiene.
Palladio: Disegno di parte della facciata.
(Dai *Quattro libri*, II, pag. 12).

l'attico. Ma anche qual'è (fig. 364), nella ridente semplicità delle superfici levigate e nitide tra cui s'aprono le arcate snelle del primo piano sopra le altre in rustico, la parte compiuta del cortile, con i fusi torniti delle sue balaustre, la fioritura dei capitelli, le aureole di rustico nel basamento e le striate cornici del piano superiore, è un miracolo di signorile grazia. Le aperture abbreviate verso gli angoli

ci fanno sentire più spiegato e libero il canto delle agili arcate, e il cimiero di mensole che accende il cornicione sopra il fregio liscio del

Fig. 364 — Vicenza, Palazzo Thiene.
Palladio: Loggiati sul cortile.

piano superiore, sgrana al sole il trillo delle sue luci scattanti dall'ombra.

Per il Conte Marcantonio Thiene, e poi per suo figlio Ottavio, il Palladio lavorò, oltre che nel palazzo vicentino, nella villa di Quinto, che seguì le sorti di quello, rimanendo tronca agli inizi di una vasta,

grandiosa costruzione.[1] Della superba villa (fig. 365), fu eretto soltanto uno dei prospetti (fig. 366), diviso in tre campi con porta e

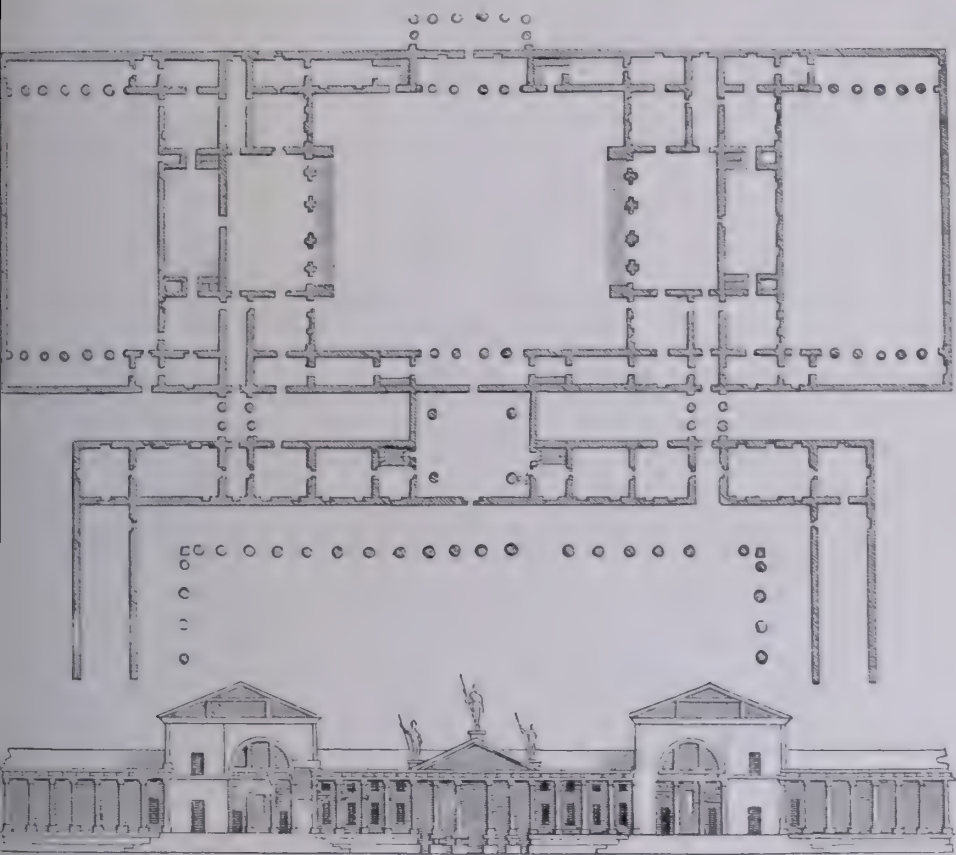



Fig. 365 — Quinto nel Vicentino, Villa Thiene. Palladio: Pianta e prospetto. (Dai *Quattro libri*, II, pag. 62).

finestre architravate, da coppie di paraste doriche, tra le quali s'insinuano svelte nicchiette a sguscio leggiero. Un timpano vasto, di

[1] PALLADIO, *I Quattro libri*, II, p. 62. « Ha questo palagio una loggia davanti la porta di ordine dorico: per questa si passa in un'altra loggia, e di quella in un cortile, il quale ha ne i fianchi due loggie: dall'una e l'altra testa di queste loggie sono gli appartamenti delle stanze, delle quali alcune sono state ornate di pitture da Messer Indemio Vicentino huomo di bellissimo ingegno. Rincontro all'entrata si trova una loggia simile a quella dell'entrata, dalla quale si entra in un Atrio di quattro colonne, e da quello nel cortile, il quale ha i portici di ordine dorico, e serve per l'uso di Villa ».

una vastità schiacciante, abbraccia l'intera larghezza del prospetto basso e ampio, coronato da un fregio classico di metope e triglifi leggiadramente sveltiti rispetto al modello antico.

Ebbe invece compimento la villa disegnata dal Palladio per i fratelli Barbaro al Maser (figg. 367-372) presso Asolo, villa celebre per la scintillante decorazione pittorica di Paolo. Architettura, scultura e pittura, concorsero a fare degli edifici e del giardino, ricco di statue, fontane e laghetti, un sontuoso insieme di scenografico effetto.

Fig. 366 — Quinto Vicentino, Villa Thiene, ora Municipio.
Palladio: Particolare.

Quattro colonne ioniche, a metà incassate nel muro, tripartiscono la facciata del palazzo, salendo sino al cornicione e al timpano riccamente scolpito. Timpani curvilinei hanno le finestre del pianoterra, triangolari quelle del primo piano, che, sul tergo del palazzo, si trova a livello del cortile posteriore, chiuso da una fonte tagliata nel pendio del colle « con infiniti ornamenti di stucco e di pitture ». Un laghetto nasce dalla fonte, ornamento della villa e alimento a cucine, stalle, giardino. Finemente tirate son le cornici delle finestre nel prospetto, tutto aperto al centro dalla porta e dalla sovrastante portafinestra con balcone a balaustri e cimasa curvilinea inghirlandata di festoni, e così in alto portata da spezzare con fiorita eleganza d'effetti

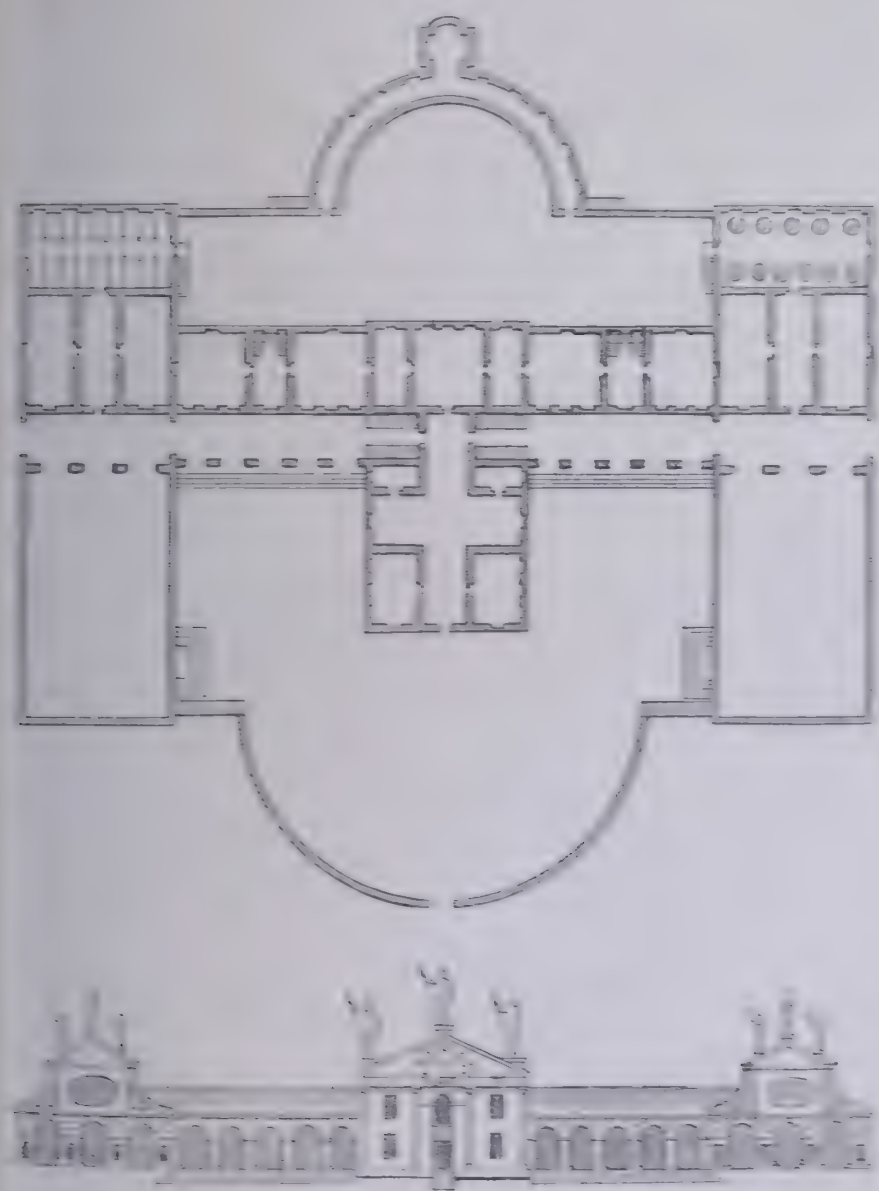



Fig. 367 — Maser nel Trevigiano, Villa Barbaro, Palladio: Pianta e prospetto.
[illegible]

la trabeazione al suo centro: motivo pittorico in perfetta armonia con la composizione allegorica in istucco entro il timpano, forse tratta da un disegno di Paolo Veronese. Le due colombaie, unite all'edificio centrale da portici a cinque logge, alquanto addentrati, e aperti

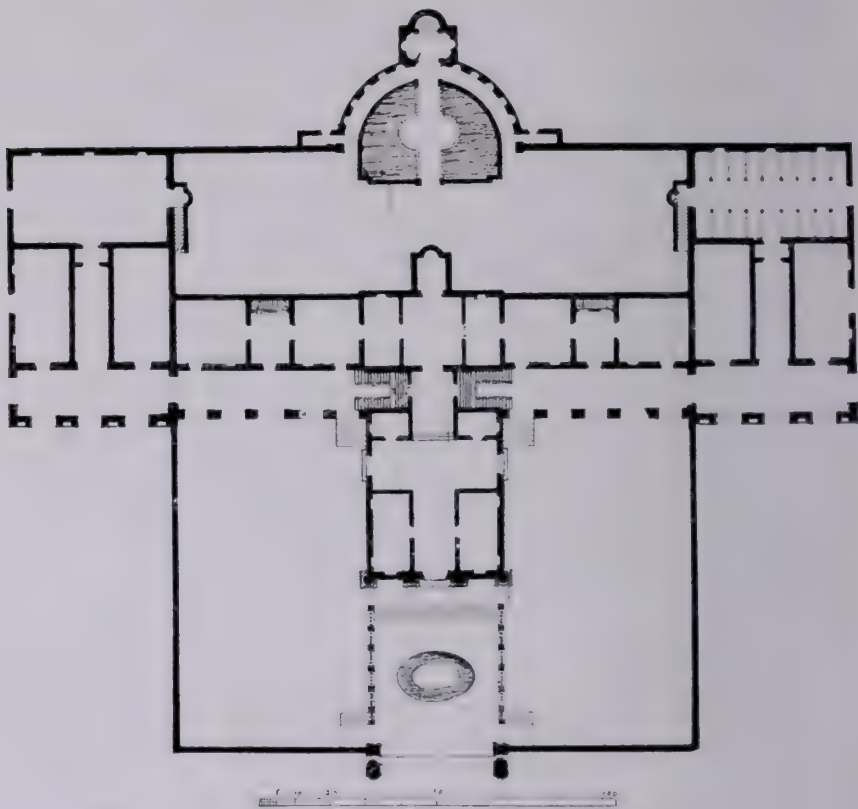



Fig. 368 — Maser nel Trevigiano, Villa Barbaro.
Pianta tracciata dal Bertotti-Scamozzi.
(Libro III, tav. XX).

anch'essi da tre arcate nel basso, par diano ali, con le curve dello svelto frontone, all'intiero prospetto scenografico del palazzo, da cui si diramano viali di statue fioriti. All'ordine ionico dell'edificio mediano succede il dorico nei portici e nelle colombare; alle colonne pilastri, amplissimi quelli delle colombare, sfondati da nicchie quadrangolari per statue. Varianti al disegno palladiano, più del solito

Fig. 360 — Maser nel Trevigiano, Villa Barbaro, poi Giacomelli, ora Volpi di Misurata.
Palladio: L'esterno.
(Fot. Alinari).

Fig. 370 — Maser nel Trevigiano, Villa Barbaro.
Palladio: Particolare del prospetto.

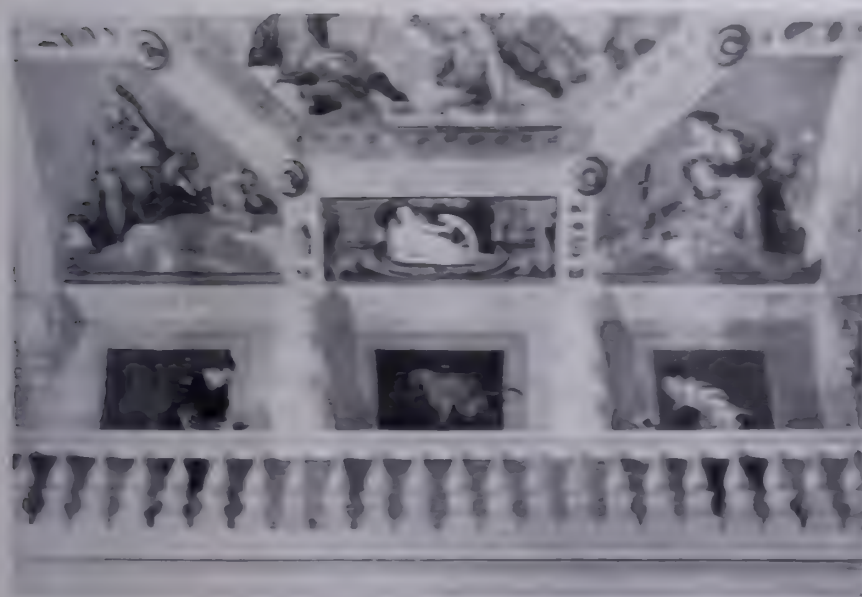
Fig. 371 — Maser nel Trevigiano, Villa Barbaro.
Palladio: Altro particolare del prospetto.

libere, furono introdotte nella decorazione delle facciate, tanto nel frontone del palazzo mediano, quanto negli altri delle colombaie;

Fig. 374 — Maser, Villa Barbaro.
Palladio: Interno, decorazione di porta.

non solo, ma tutto l'effetto cromatico studiato nel disegno, con i risalti del bianco lucente sul grigio del rustico esteso ai portici laterali e ai loggiati delle colombaie, venne distrutto da un moderno rinzaffo.

che estese il bianco all'intero prospetto, barbaramente distruggendo i gradi della scala armonica palladiana.

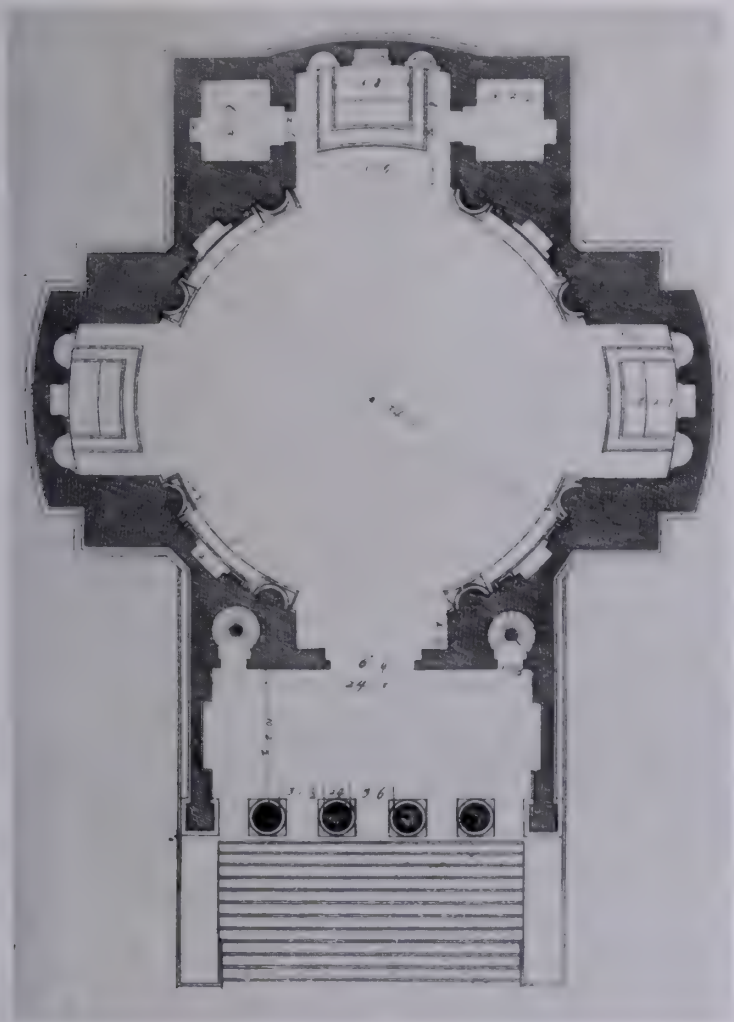



Fig. 375 — Maser, Villa Barbaro.
Palladio: Pianta del tempietto.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. IX).

All'interno del palazzo, dove l'architettura colorata del Veronese (fig. 373) trova nell'architettura del Palladio il suo fondamento nativo, son colonne scanalate di squisito lavoro e porte splendenti

Fig. 376 — Maser, Villa Barbaro. Palladio: Ingresso con Fontana e Tempietto.
(Fot. Alinari).

di nitore nella stesura delle superfici limitate da filze di perline, di foglie, di ovuli, come orlate di gemme (fig. 374).

A fianco del Palladio i suoi naturali compagni, Paolo Veronese e Alessandro Vittoria, lavorarono a far della villa Barbaro la festa del colore: il mattone e il marmo aggiunsero ai tappeti d'erba vi-

Fig. 377 — Maser, Villa Barbaro. Palladio: Il Tempietto.

vide note nei viali popolati di statue che tagliano il verde dei prati estendendosi tra il palazzo, il lago e la fonte, cui si aggiunse, più tardi, il tempietto (figg. 375-380), ornato all'interno dal Vittoria, tornito dal Palladio con amorosa cura, minuscolo nella sua grazia perfetta, che sboccia come per miracolo dalla romana maestà del Pantheon. È una riduzione del modello grandioso a proporzioni di gingillo, una incantevole trasformazione dell'imponenza antica in cinquecentesca eleganza: sembra improvvisato per una festa col suo atrio ridente, fiorito di ghirlande, sottilmente intagliato di fregi. La chiesetta è

in cotto con l'atrio in marmo bianco, a timpano sorretto da due pilastri e da quattro candide colonne finemente rastremate, come da fusti di giglio: e l'effetto di colore ottenuto col rosa e col bianco del mattone e del marmo si accentua per l'ombra degli intercolunni e

Fig. 378 — Maser, Villa Barbaro. Palladio: Spaccato del tempietto. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. XI).

le ghirlande in alto, su quell'ombra, tra capitello e capitello sospese. È un minuscolo edificio tutto raccolto nella serrata coesione degli elementi: dietro il candido atrio, i due campaniletti quadrati; dietro questi, la bassa cupola inanellata da seriche cornici e un elegante tiburietto di linee armoniose. Par che il Palladio abbia voluto apprestare uno squisito modello della sua forma prediletta di tempio, a pianta circolare, con amoroso diletto, come scherzando.

Alla grazia festosa dell'esterno corrisponde quella dell'interno, [1] ove Alessandro Vittoria lavorò di scultura accanto al Palladio architetto. Otto colonne corinzie dividono in otto campi la parete circolare; quattro più vasti, a nicchia, dietro un'arcata; in tre di essi un altare, nel quarto la magnifica porta d'ingresso; quattro minori con nicchie quadrangolari per statue. Sopra corre la trabeazione

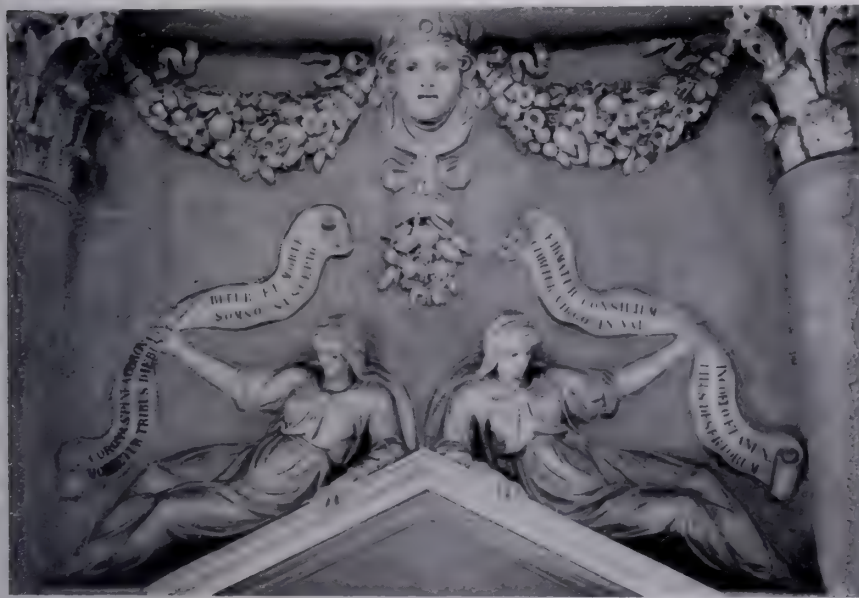



Fig. 379 — Maser, Villa Barbaro. Palladio: Particolare del tempietto.

con fregio di festoni, e una corona di balaustre inghirlanda la cupola. Ed ecco nei pennacchi delle arcate stendersi angioli in seriche vesti, adagiarsi Sibille sui timpani delle edicole, agitando a festa nell'aria rotuli serpentini, mentre ai lati delle edicole, sotto la cornice che unisce nicchia a nicchia, scendono encarpi dalle fauci di una maschera leonina lungo i pilastrelli scanalati ,e in alto tra colonna e colonna, festoni s'allacciano ai fioriti capitelli corinzii e a mascherette umane, riecheggiando, tra sventolii di nastri, il motivo leggiadro dell'atrio. Tutto è curato finemente, tagliato come in avorio, tornito nelle

[1] V. Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav XI.

candide superfici, e solo le variazioni di luce introdotte dalla decorazione preziosamente cesellata portan l'elemento colore in questo

Fig. 380 — Maser, Villa Barbaro. Palladio: Tempietto (interno).

nitido interno da cui l'oro e il marmo policromo sono esclusi come a tradurre in opera le parole del Palladio stesso: « Tra tutti i colori niuno è, che si convenga più ai Tempji, della bianchezza ».

E l'idea palladiana si rispecchia ovunque nel tempietto magnifico: «... Si faranno (i templi) di materia eccellentissima, et della più preciosa; acioche con la forma, con gli ornamenti, et con la materia si honori quanto più si può la Divinità; e se possibil fosse, si doveriano fare, c'havessero tanto di bellezza, che non si potesse imaginare cosa più bella; et così in ogni loro parte disposti, che coloro che vi entrano si meravigliassero, et stessero con gli animi sospesi nel considerare la gratia, e venustà loro».[1] È invero un inno alla grazia, un sogno di bellezza, è questo tempietto con la sua pura forma e le ingioiellate superfici, benchè la serenità antimistica di Paolo Veronese spiri dalle sue bianche pareti. Se l'idea di una Divinità è qui presente, è, quella, certo, di una divinità pagana propizia alla gioia, aliena da mistiche ombre.[2]

Il motivo verticalistico delle colonne tese per tutta l'altezza dell'edificio si ritrova nella villa, solo in parte edificata, per Giacomo Angarano ad Angarano presso Bassano (figg. 381-382).[3] Tutta vivace e leggiadra ci si presenta nel disegno del Palladio, tripartita da quattro svelte colonne, due delle quali, come al Maser, segnano i limiti dell'intera facciata, qui cinta, fra i due piani, da una trabeazione vivida a multiple cornici, anche animata dal movimento contrapposto delle aperture al centro e dalla raggiera a bugnato che in alto incorona l'arco della grande finestra.

A differenza che in villa Barbaro, dove, addentrate nella facciata, con essa s'incorporano, le colonne sorgono isolate nella loggia centrale di villa Emo a Fanzolo (figg. 383-385) e riappaiono i profili a torre delle colombaie all'estremità dei porticati dorici, in lunga processione d'archetti diramati dal centro. La bellezza serena di questa villa rispecchia, come in poche altre, il disegno del Palladio: semplice, nobilissima, con l'ampia scala a tappeto, con scarse aperture nelle ali, di qua e di là dalla olimpica loggia, e il taglio limpido, cristallino dei porticati dorici. È la casa della Pace, nel dominio del-

[1] V. *I Quattro libri*, IV, p. 4.

[2] Nel fregio del pronao è il nome del Palladio e la data del 1580, anno di sua morte.

[3] Soltanto l'edificio centrale e l'ala destra ad arcate.

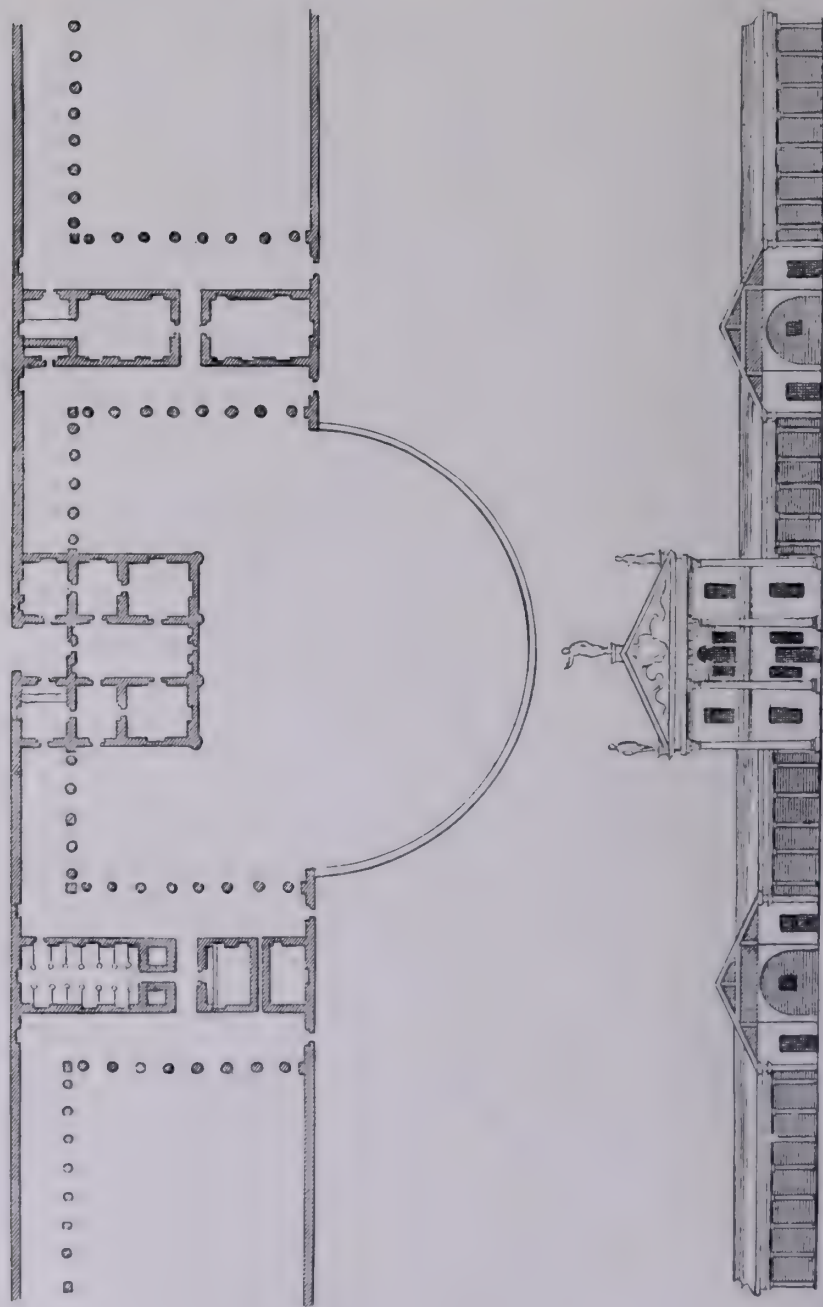



Fig. 381. — Angarano nel Vicentino, Villa Angarano. Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 61).

Fig. 382 — Angarano, Villa Angarano.
Palladio: Prospetto quale doveva essere secondo i suoi disegni.
(Dal Bertotti Scamozzi, libro III, tav. XXIV).

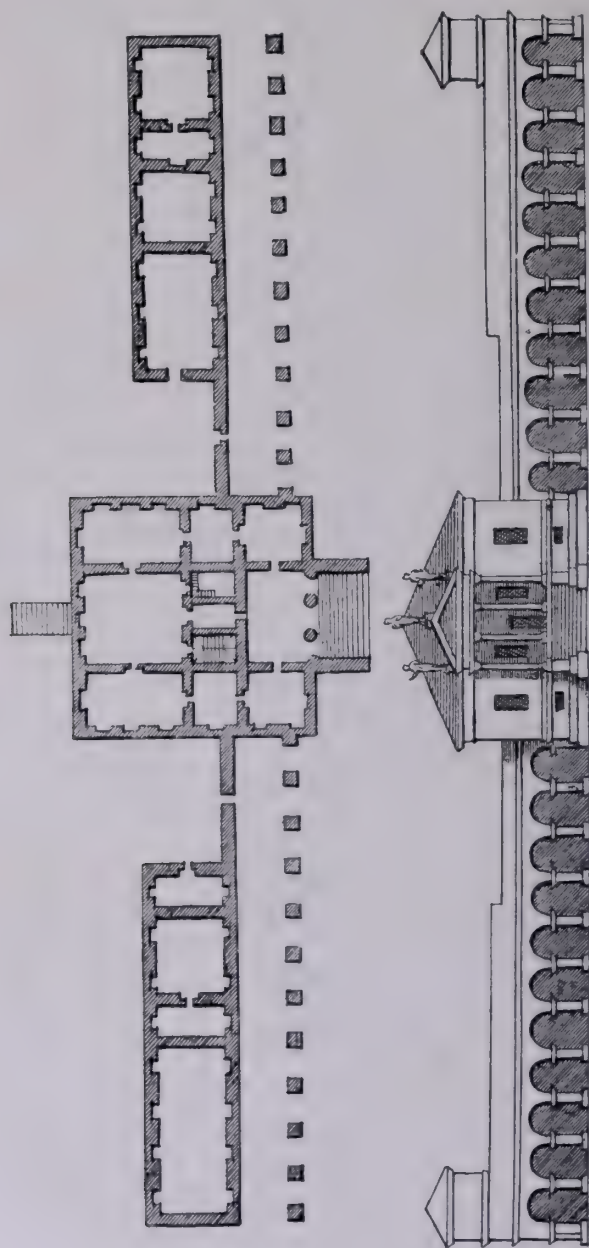



Fig. 383 — **Fanzolo nel Trevigiano, Villa di Leonardo Emo.**
Palladio: Disegno nei *Quattro libri.*
(Dal « Palladio »).

Fig. 384 — Fanzolo, Villa Emo. Palladio: Particolare.
(Dal Lukomski).

Fig. 385 — Fanzolo, Villa Emo. Palladio: Prospetto.
(Dal Lukomski).

l'orizzontale che ne guida le linee, nel ritmo piano, dolcemente sommesso, delle arcatelle in cammino, dal tempio della casa, verso le grandi siepi d'alberi. Il vasto selciato, con le sue zone prospettica-

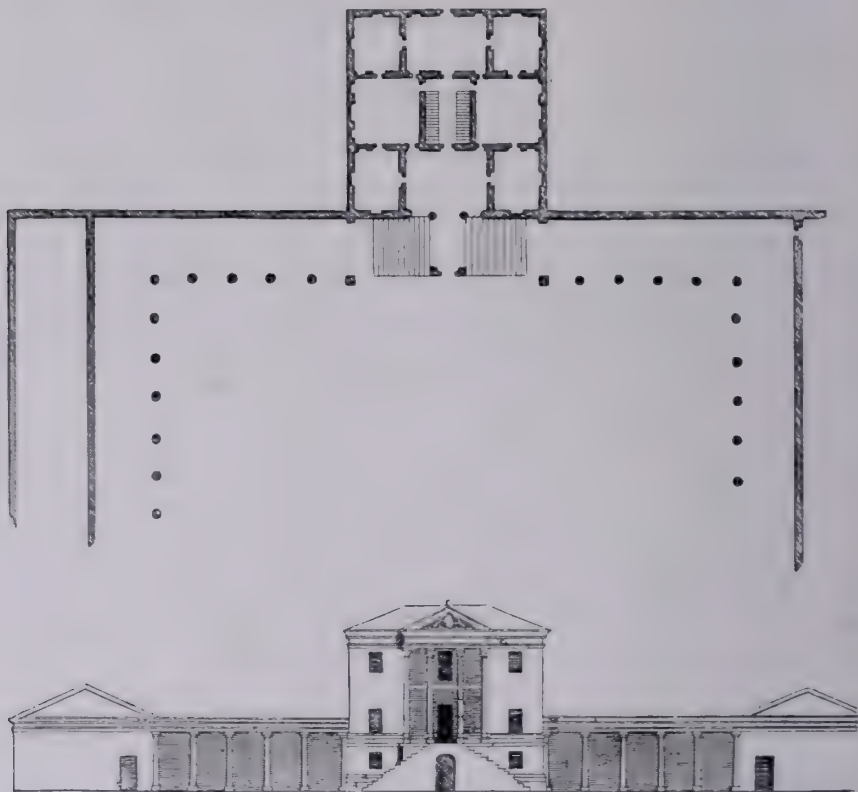



Fig. 386 — Ghizzole nel Vicentino, Villa Ragona.
Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 55).

mente convergenti al palazzo, col suo effetto raggiante, richiama la serenità platonica del ritmo a noi familiare traverso pagine dell'arte raffaellesca, quali lo *Sposalizio* di Brera.[1]

[1] Distrutta da un incendio e quasi interamente rifatta fu villa Repeta a Campiglia nel Vicentino. (V. disegni in Palladio, op. cit., libro II, p. 59). Molto alterata è l'impronta palladiana anche nella villa Campostrini presso Verona, costruita per i Sarego (v. disegni, op. cit., libro cit., p. 65).

Con più vivace slancio s'innalza dai portici laterali, che qui si prolungano su tre lati del cortile, la villa Ragona alle Ghizzole nel Vicentino (fig. 386), quale si vede nel disegno del Palladio. [1] Alto è lo zoccolo ad accentuare la sveltezza della costruzione, e la doppia

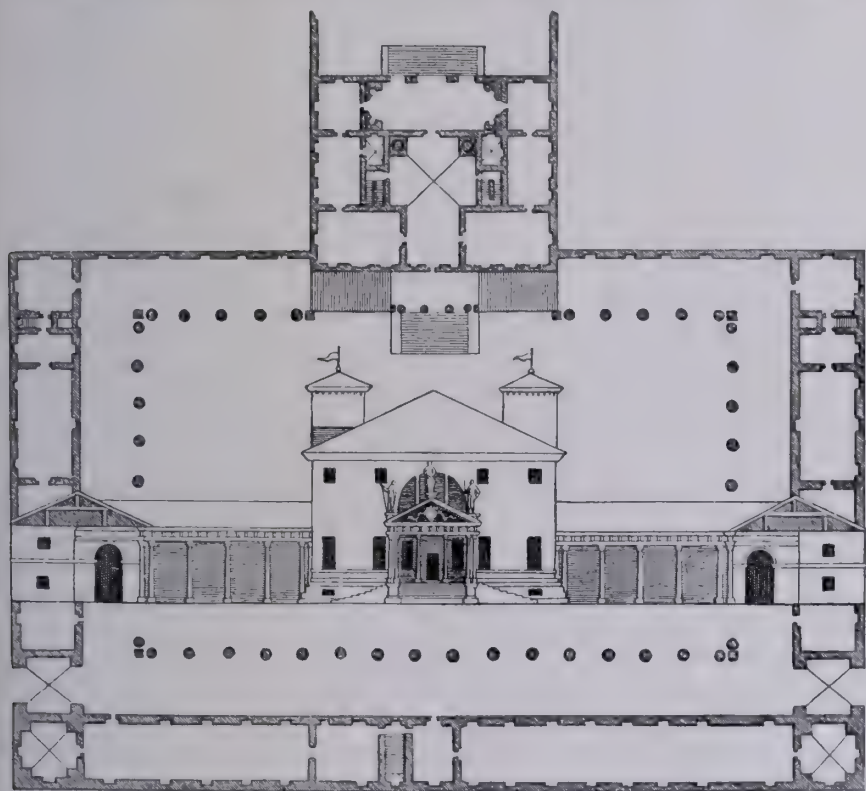



Fig. 387 — Bagnolo presso Lonigo, Villa Pisani.
Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 45).

rampa di scale avanti il loggiato del centro contribuisce all'impronta d'agile grazia propria di questo gioioso prospetto che par si stacchi a volo su dalle basse ali dei portici. [2]

Guasta da maldestre ricostruzioni fu, come tante altre ville palladiane, villa Pisani a Bagnolo presso Lonigo, che nella pianta

---

[1] Op. cit., II, p. 55.
[2] La bella opera palladiana non è più che «un rustico casolare» (V. Zanella).

Fig. 388 — Bagnolo presso Lonigo, Villa Pisani. Palladio: Prospetto verso il fiume.

Fig. 389 — Bagnolo presso Lonigo, Villa Pisani.
Palladio: Particolare della facciata orientale.
(Fot. Fiorentini).

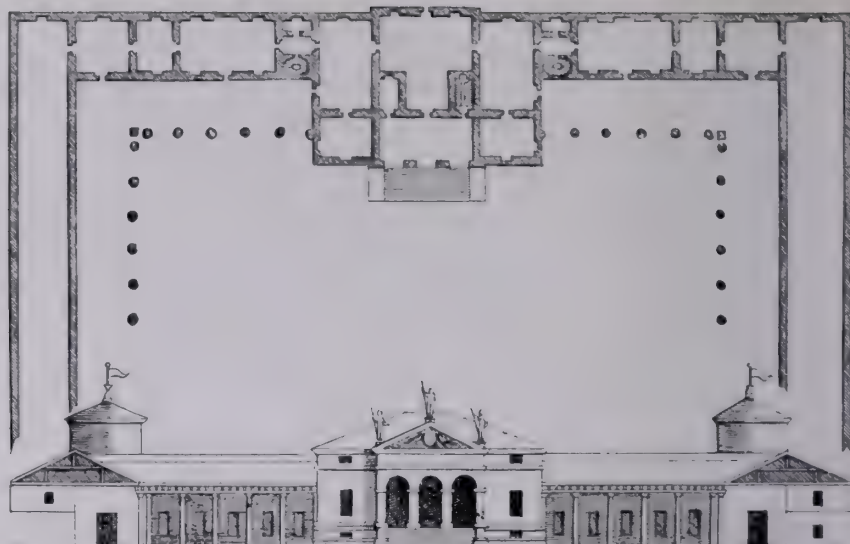



Fig. 390 — Finale nel Vicentino, Villa Saraceno.
Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 54).

Fig. 391 — Finale nel Vicentino, Villa Saraceno.
Palladio: Facciata del palazzo.
(Fot. Fiorentini).

disegnata dal Palladio (fig. 387) ha due prospetti di logge, di cui il solo eseguito fu riprodotto dal Bertotti-Scamozzi [1] e da una litografia del 1846 (fig. 388). Di questo prospetto, solo indicato nella pianta dal Palladio, la vecchia litografia rende il forte contrasto cromatico tra le superfici lisce delle ali turrite e il loggiato rustico al centro, con l'armoniosa scalea a gradi concentrici come di conchiglia,

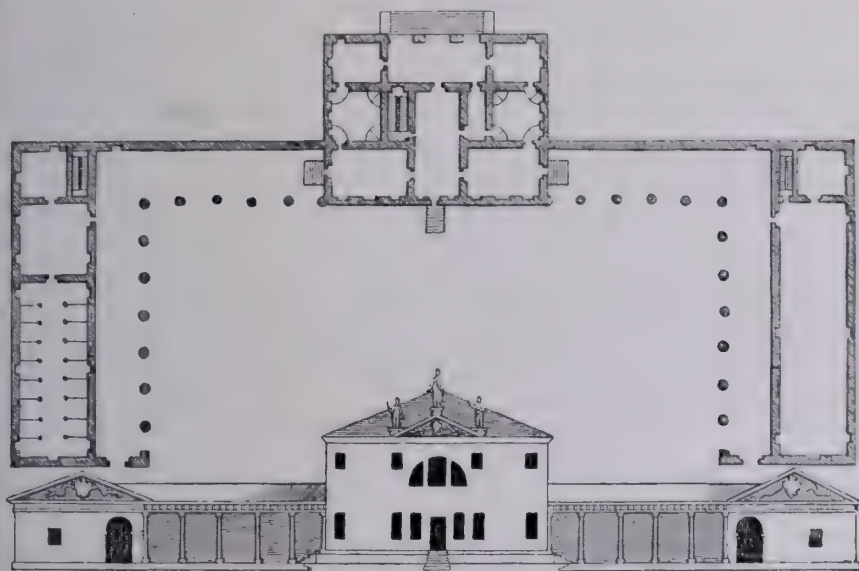



Fig. 392 — Cesalto nel Trevigiano, Villa Zen. Palladio: Pianta e prospetto. (Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 47).

ancora esistente (fig. 389). Il disegno palladiano del prospetto verso il cortile rurale, con pronao e scala a doppia rampa, non è rispecchiato dall'edificio odierno. Un finestrone termale si apre al di sopra della loggia, e dietro il tetto acuminato spuntan le due torrette elevate a guardia della casa..

Neppure sfuggì alla nefasta opera innovatrice villa Saraceno in Finale Vicentino, così lieta e garrula con le sue statue, le sue cilindriche torriciole, i suoi portici lievi, nel disegno del Palladio (fig. 390), e tuttavia il palazzo attuale, nella forbita eleganza dello svelto log-

[1] Op. cit., II, tav. VI.

giato, nella semplicità raffinata delle cornici tirate con impeccabile precisione (fig. 391), serba il suggello di nobiltà palladiana.[1]

Esempio, tra i più superbi, di prospetto scenografico palladiano è la facciata del palazzo Valmarana in Vicenza (figg. 393-401), traversata in tutta la sua altezza da giganti pilastri compositi, sovrap-

Fig. 393 — Vicenza. Palazzo Valmarana.
Palladio: Pianta.
(Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 14).

posti, sino alla trabeazione del primo piano, a pilastri corinzii, il cui fiorito capitello spunta ai lati di essi, con anticlassica libertà di schema. Ne deriva un effetto di sottinsù ardito, quasi veronesiano, accentuato dalle lesene che sopra l'alto cornicione del palazzo a linee

[1] Il motivo del finestrone termale, dominante nel prospetto di villa Pisani a Lonigo, si ritrova anche nel disegno per la villa Zeno a Cesalto (fig. 208), ove, al posto della loggia, il Palladio ha messo, di qua e di là dalla porta, quattro finestre, divertendosi a bilanciarle con altre due ai lati del finestrone superiore.

a pilastri e di una trabeazione a cornici tirate e continue, anzichè audacemente spezzate, si può vedere nel disegno di un palazzo per il Conte Angarano a Vicenza, riprodotto dal Palladio (fig. 402) tra quelli di fabbriche rimaste allo stato di progetto. [1] Il disegno ci lascia

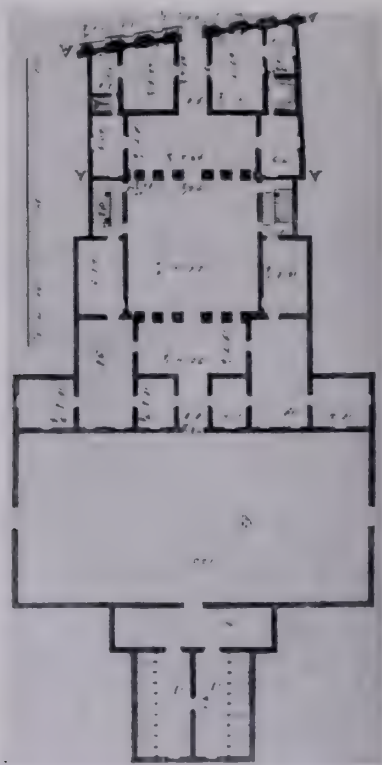



Fig. 395 — Vicenza, Palazzo Valmarana.
Palladio: Pianta.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. XX).

immaginare la scintillante vivezza dell'effetto di questa luminosa facciata con le affusate colonne di ordine composito, che dalla base salgono al cornicione per continuare, di là dall'attico, fra trafori di finestrine, in pilastrelli da cui statue di divinità svettano sul cielo. Due cortili, circondati da sovrapposte logge, dovevan completare il principesco palazzo.

[1] Op. cit., libro II, p. 73.

Il fasto aumenta nel prospetto del palazzo di Antonio Porto Barbaran (figg. 403-404), cominciato, secondo lo Zanella, nel 1570, alterato nella simmetria della distribuzione da due intercolunni in soprannumero a sinistra, che portarono fuori dall'asse mediano della facciata il portale d'ingresso. [1] Nel piano superiore, la serie di grandi

Fig. 396 — Vicenza, Palazzo Valmarana. Palladio: Prospetto. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. XXI).

finestre a timpano centinato e triangolare alterno, dietro balconi a balaustre, fra eburnee colonne, richiama la teoria sansoviniana di

[1] PALLADIO, op. cit., II, p. 20. « Feci al Conte Montano Barbarano per un suo sito in Vicenza la presente inventione, nella quale per cagion del sito non servai l'ordine di una parte, anco nell'altra. Hora questo Gentil'huomo ha comprato il sito vicino onde si serva l'istesso ordine in tutte due le parti »..... « Non ho posto anco il disegno della pianta, secondo che è stato ultimamente concluso, e secondo che sono hormai state gettate le fondamenta, per non havere potuto farlo intagliare à tempo, che si potesse stampare ».

Fig. 307 — Vicenza, Palazzo Valmarana. Palladio: Facciata.
(Fot. Alinari).

canne d'organo lungo il prospetto della biblioteca di San Marco, benchè nell'angolo il fascio di colonne e pilastri sia sostituito, come

Fig. 398 — Vicenza, Palazzo Valmarana.
Palladio: Portale.
(Fot. Chiovato).

nella basilica palladiana, da due colonne reggenti sui capitelli la trabeazione spezzata a freccia sull'angolo. Lo slancio magnifico di questo intercolunnio ornatissimo, arricchito di statue sui frontoni

Fig. 399 — Vicenza, Palazzo Valmarana.
Palladio: Particolare del prospetto.
(Fot. Chiovato).

Fig. 400 — Vicenza, Palazzo Valmarana.
Palladio: Particolare.

delle finestre, di encarpi lungo gli stipiti, di balconi con balaustre, regalmente coronato dal cornicione proteso, allungato ancora da un attico con finestre quadre tra pilastri, e, nei disegni del Palladio, da non eseguite statue, [1] esigeva peso, massività, grandezza di base.

[1] Nel disegno dell'intero prospetto, ib., la porta è nel mezzo della facciata.

Tale base solenne, poderosa, con le forti colonne ioniche imprigionate dall'alto zoccolo, aggiunge vivezza al superiore ordine corinzio, scintillante al sole dai candidi fusti delle colonne, dalle asperità delle figure e degli ornati in istucco, dal cornicione dentato.

Fig. 401 — Vicenza, Palazzo Valmarana. Palladio: Un capitello.

Da questo opulento prospetto che, al pari degli altri dei palazzi Chiericati e Valmarana, ci lascia intravvedere una nuova Vicenza come spettacoloso scenario di teatro cinquecentesco, si passa a un cortile (fig. 405) di altiera eleganza, con sovrapposti loggiati, ionico e corinzio come all'esterno. Le alte colonne del pianoterra sembrano spingere in su il sovrastante loggiato, mentre le teorie di den-

telli e di balaustre attenuano con una nota di serena grazia tutto quel nobiliare orgoglio. Girato di spigolo è il capitello della colonna agli angoli, con le volute una nell'altra alveolate e fuse. E, nell'interno del palazzo, gli stucchi e le pitture, che infiorano trabeazioni e vôlte (fig. 406), trasformano in barocchette eleganze l'adorna maestà del prospetto.

Al 1565 risale l'inizio della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia (figg. 407-411), compiuta nel 1610, dopo la morte del Pal-

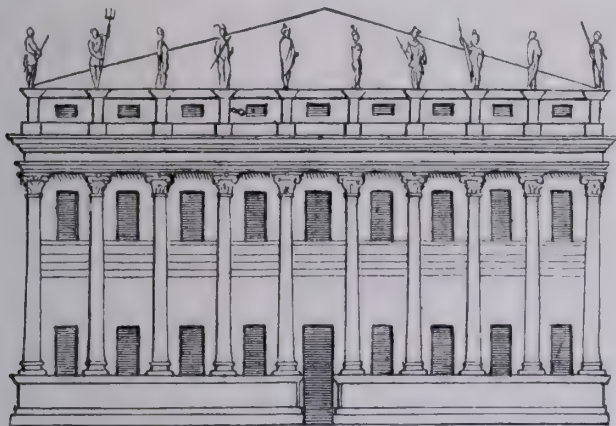



Fig. 402 — Vicenza, Palazzo progettato per il Conte Giacomo Angarano. Palladio: Disegno nei *Quattro libri*. (Dal « Palladio »).

ladio, con qualche alterazione nel coro e nella facciata, ma non tali da non lasciarci riconoscere, in questa sacra cittadella che dalla chiesa si estende alle circostanti fabbriche, la dominatrice impronta palladiana. Quattro fusti giganti di colonne composite salgono dal basamento della chiesa, su alti piedestalli sporgenti, sino alla trabeazione, addentrandosi nelle cornici del timpano inferiore che dalle ali s'innalza, serrando, incatenando, tutto il movimento del prospetto afforzato agli estremi da fasci di pilastri, aperto da edicole a fondo piano, con sarcofagi e busti, da nicchie a centina con statue di Santi, da specchi a incasso lieve con simboli ecclesiastici, fiorito in alto di ghirlande, tra capitello e capitello. Il motivo dominante delle colonne si ripete nelle colonnette come bianchi ceri che sorreggono i timpani delle edicole ai lati, e nelle porte delle brevi ali

Fig. 403 — Vicenza, Palazzo Porto-Barbaran.
Palladio: Veduta di scorcio.
(Fot. Alinari).

Fig. 404 — Vicenza, Palazzo Porto-Barbaran.
Palladio: Portale.
(Fot. Chiovato).

coronate da ante che, rientrando, segnan tratti d'unione fra la chiesa e le sue dipendenze[1]; l'arco del portale riecheggia nelle arcatelle delle nicchie con Santi, fra le colonne inserite; fitti dentelli frangiano le cornici dei due timpani sovrapposti, l'inferiore dilatato e basso così

[1] Come nel disegno della « Malcontenta ».

Fig. 405 — Vicenza, Palazzo Porto-Barbaran.
Palladio: Loggia nel cortile.

da accentuare l'aereo trionfo del culmine, con le tre statue come librate a volo. È una scala che maestosa ascende dai lati al centro del prospetto marmoreo, e sembra ricever la spinta iniziale dalle brevi ali, indietreggianti e leggiere, dei prospettini sui lati con belle

porte a timpano e corona d'archetti a danza intrecciati (fig. 412). Gli scuri delle nicchie, il candore delle colonne, il trillo dei fogliami e dei dentelli al sole, l'ombra dell'occhio di ciclope che guarda dal centro del frontone, arricchiscono di timbri vari il concerto palladiano della facciata, dietro la quale il rosa del mattone riveste le seriche pareti della crociera, e sui fianchi colora i muricciuoli di cinta, che accennano

Fig. 406 — Vicenza, Palazzo Porto-Barbaran.
Palladio e aiuti: Soffitto di sala terrena.

col ritmico ondeggiar degli archetti e lo slancio delle ante, così lievi nel loro distacco dalla bianca cornice, il moto verso l'alto che nel prospetto della chiesa maestoso si svolge. Sebbene si avverta qualche squilibrio causato dalla scalinata di sette gradi, che par bassa, dalle cornici di base alle edicole funebri, non bene coordinate con quelle dei piedestalli delle grandi colonne, la facciata porta l'impronta del grande vicentino, impronta più vivente all'esterno della crociera e nella cupola turgida, col Salvatore inalberato sul lanterino al culmine della scala.

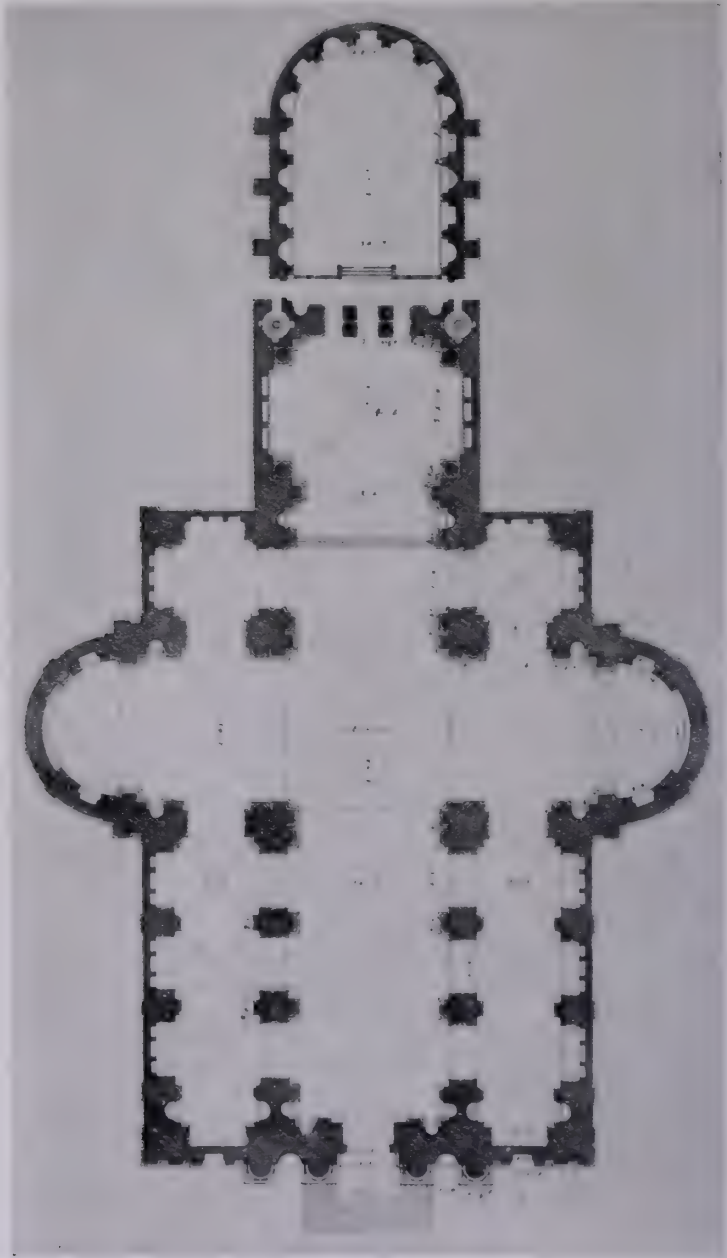



Fig. 407 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Pianta.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. V).

Fig. 408 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: La chiesa con le sue adiacenze.
(Fot. Anderson).

Fig. 409 — Venezia San Giorgio Maggiore. Palladio: Facciata. (Fot. Alinari).

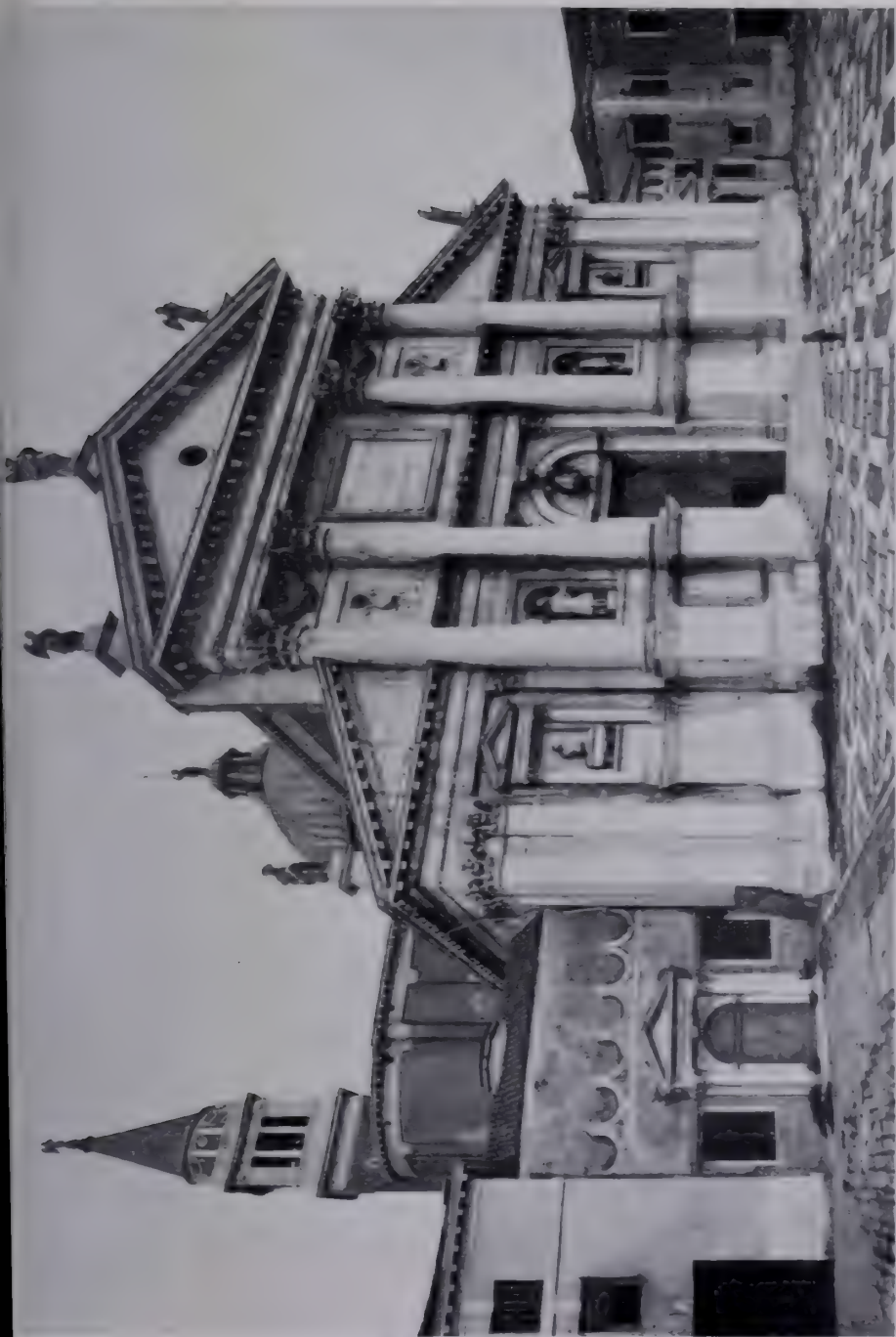



Fig. 410. — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio. La chiesa con le sue adiacenze.
(Fot. Anderson).

Fig. 411 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Facciata. (Fot. Bohm).

Fig. 412 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Muro esterno con portale.
(Fot. Fiorentini).

All'interno (figg. 413-414), la chiesa di San Giorgio, portata dal Palladio quale esempio di tempio a croce latina, si divide in tre navate; quattro altari (fig. 415) sono in ognuna delle laterali; e ai lati del presbiterio son due minori tribune. A differenza delle contemporanee chiese lombarde, sfavillanti d'oro dalle ornatissime cornici e rivestite dagli affreschi di tappeti policromi, le chiese del Palladio amano la stesura del bianco tra le cornici grigie, col solo risalto di qualche specchio scuro a bianchi orli. La prima impressione che si ha entrando in San Giorgio è il fascino di quella bianca luce diffusa.

Largo si svolge lo spazio nella navata centrale (fig. 416), che s'apre verso le laterali per vaste arcate sorrette da fasci possenti di colonne e pilastri, e più ingrandisce nella crociera (fig. 417), terminata ai lati da cappelle semicircolari, nel fondo da una tribuna aperta, traverso pilastri e scanalate colonne, sulla visione del coro, opera postuma. Gira come aerea corona il tamburo della cupola (figg. 418-419), sopra la crociera, sollevata dall'ampio respiro degli archi, e le nicchie tra pilastri dorici, a vicenda piane di fondo e concave, variano, a seconda di quella musicale alternanza che è l'anima dell'arte palladiana, il grado della luce, dolcemente sfumata nelle concave, decisa, tra netti tagli d'ombra, nelle altre a base piana. Tutto gira con larghezza all'interno del tempio, col moto agevole degli edifici di Andrea Palladio, con la scenografica imponenza dei suoi effetti [1] e la netta perfezione delle sue sagome (fig. 420). Gli archi, trattenuti lungo le navate entro una calma misura, di slancio s'innalzano nella crociera, scoccando verso l'alto le acute frecce dei pennacchi, e in quel crescendo d'altezza l'effetto si sublima. [2]

Simile alla facciata di San Giorgio Maggiore è quella disegnata dal Palladio per San Francesco delle Vigne (figg. 421-422), eseguita fra il 1567 e il 70: grandioso prospetto quasi sovrapposto alla semplicità francescana dell'interno sansovinesco. Come in San Giorgio, il frontispizio è dominato dalla maestà di quattro colonne giganti impostate sopra un basamento continuo, che si ripiega a formarne

[1] Ved. ADOLFO VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. X, parte III, pag. 108, figura 80.

[2] Secondo il TEMANZA, nel 1579, anno precedente la morte del Palladio, restava a murarsi il coro, che fu la prima parte della chiesa « che si terminasse, dopo la morte del nostro Architetto..... La facciata si rizzò poi sul principio del susseguente secolo XVII ».

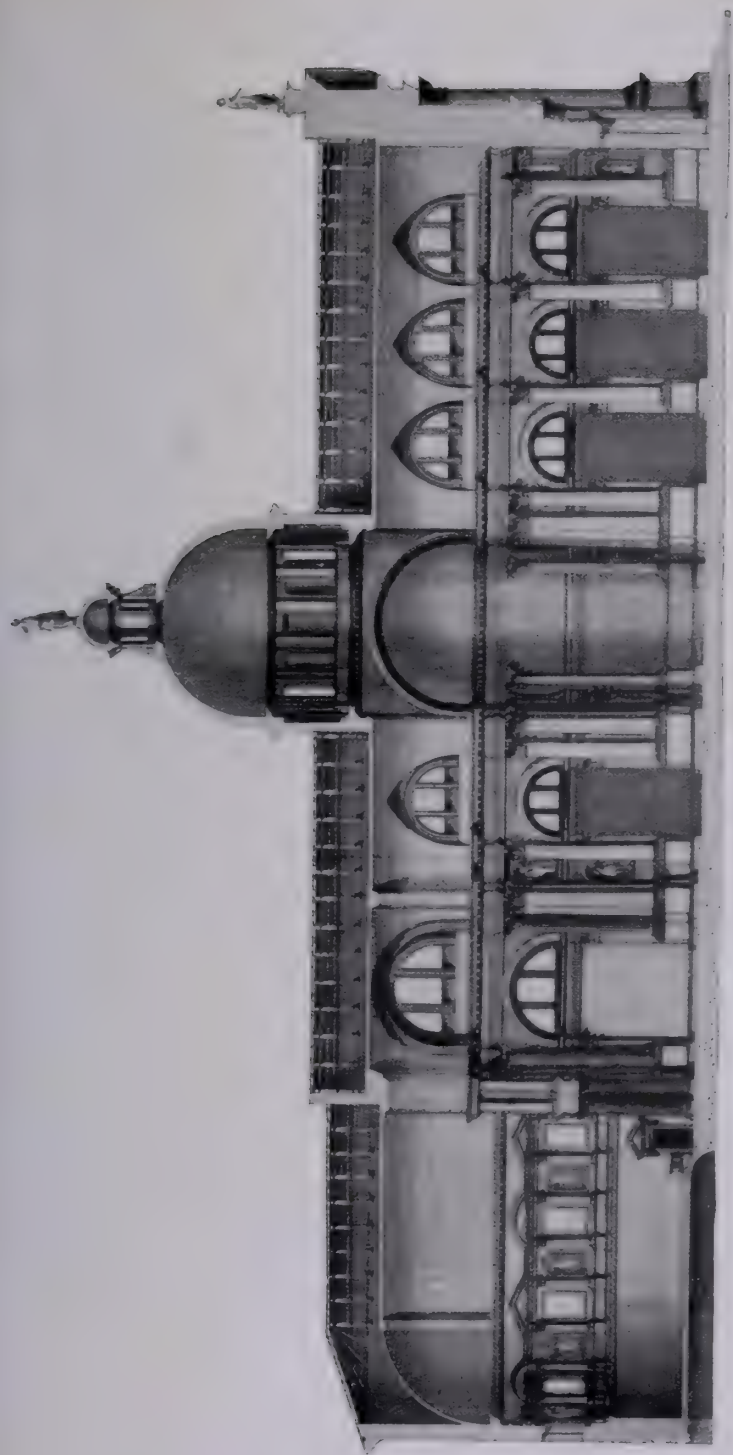



Fig. 413 — Venezia, Chiesa di San Giorgio Maggiore. Palladio: Spaccato.
(Dal Bertotti Scamozzi, libro IV, tav. II).

Fig. 414 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Spaccato.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. VII).

Fig. 415 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Primo altare. (Fot. Ceccato).

Fig. 410. — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Interno.
Fot. Alinari.

Fig. 417 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Particolare della crociera. (Fot. Ceccato).

Fig. 416 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: La cupola
(Fot. Ceccato).

Fig. 420 — Venezia, San Giorgio Maggiore. Palladio: Particolare dell'interno. (Fot. Ceccato).

i piedistalli, e del timpano, qui più imperioso per violenza d'oggetti, che sovrasta al corpo mediano della facciata e si coordina con l'altro delle ali, più tenue e modesto. Una colonna e un pilastro, invece dei pilastri abbinati, afforzano l'estremo delle ali; la cornice dentata della trabeazione di collegamento tra queste e la porta s'interrompe

Fig. 421 — Venezia, San Francesco delle Vigne. Palladio: Facciata. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. XVII).

all'incontro delle grandi colonne, rallentando la coesione delle parti, e semplici specchi sostituiscono i pesanti tabernacoli funebri di San Giorgio; il trillo della luce, che le frange dei dentelli là ripercuotono, qui s'interrompe; diminuisce lo slancio della facciata; e l'effetto pittorico più si accentua nel mezzo per la mancanza dei festoni tra i capitelli delle colonne laterali e per il finestrone termale aperto sopra la porta. Curve su curve s'innalzano, dalla lunetta della porta dietro cui par si levi l'occhio raggiante del sole [1], alla grande lunetta

[1] S'accorda con la facciata palladiana il campanile a pianta quadra, con terrazze ad archetti tra colonnine, inserite anche negli angoli, una balaustrata di pre-

Fig. 422 — Venezia, San Francesco delle Vigne. Palladio: Facciata. (Fot. Alinari).

termale agganciata da una robusta mensola, alla ghirlanda del timpano con la roteante colomba.

Forse circa questo tempo Andrea apprestò il disegno di casa

---

zioso traforo, fra acroteri, e, sopra un basamento a specchi orlati di bianco, l'alta piramide della cuspide, anch'essa di bianco cinta, alta a inalberare sul globo la croce, simbolo di vittoria.

veneziana (fig. 423), non eseguito, che si vede nel museo civico di Vicenza: capolavoro di palladiana armonia. Tutto animato dalle aperture a scala, in ritmo vivace equilibrate di qua e di là dalla porta, è l'alto basamento rustico, da cui s'innalzano, su lunghi piedistalli, sei giganti colonne, ad abbracciare col fusto fiorito di capitelli corinzi i due piani superiori, salendo a reggere l'architrave con il nitido fregio liscio e la cornice modiglionata. La disposizione del bugnato piatto nel primo piano, a doppia raggiera sopra le finestre e lunetta infrapposta, richiama il bel motivo cromatico del palazzo di Iseppo de' Porti a Vicenza, senonchè al centro le colonne largamente si scostano perchè s'apra la gran trifora del salone a un più ampio sguardo sulla luminosità delle acque; e tutto aperto è il secondo piano, dietro gli eleganti balconi e le esigue cornici ripiegate delle finestre, alla magica luce di Venezia. Continua il triplice gruppo al centro delle aperture che, di là dal cornicione, dall'attico, s'affacciano al Canal grande. Dalla porta sul canale all'ultima finestra, gli elementi di questa limpida composizione, che par fatta di luce per un mondo di luce, si svolgono in continuità armoniosa: la raggiera di bugne sulla porta regge il balcone della grande serliana, basette marmoree salgon dal bugnato di questa e delle laterali ai balconi del piano superiore, dove par quasi scompaia la pietra, tanto le cornici delle alte finestre son tenui e leggiere. È la casa della luce, la casa ideata dal Palladio per la città sospesa tra acque e cielo: la costruttiva saldezza, l'inquadratura del Cinquecento, si fondono come per miracolo col sogno pittorico: dalla rude base al piano nobile con raggianti lunette e balaustre snelle, al secondo piano, dove il cristallo vince la pietra, la ridente facciata sale come svincolandosi dal peso della materia, sempre più aperta, sempre più lieve, nel libero dominio della luce. [1]

La villa Poiana a Poiana maggiore nel Vicentino (figg. 424-426) seguì la sorte comune dei grandi progetti palladiani: rimase tronca nella costruzione, che avrebbe ampliati i suoi accordi per le rientranze delle ali e dei portici e l'armoniosa scala d'altezze fra il centro del palazzo e le colombaie agli estremi. Il motivo dominante nelle facciate di questa villa è il duplice arco, che abbraccia, nella princi-

[1] Circa l'opera del Palladio nelle sale del palazzo dei Dogi, vedi a proposito del Rusconi, suo collaboratore.

pale, la triplice apertura d'ingresso al vestibolo, e nell'altra (fig. 428) la tersa porticina e due specchi laterali, di tenue incasso; gli oculi,

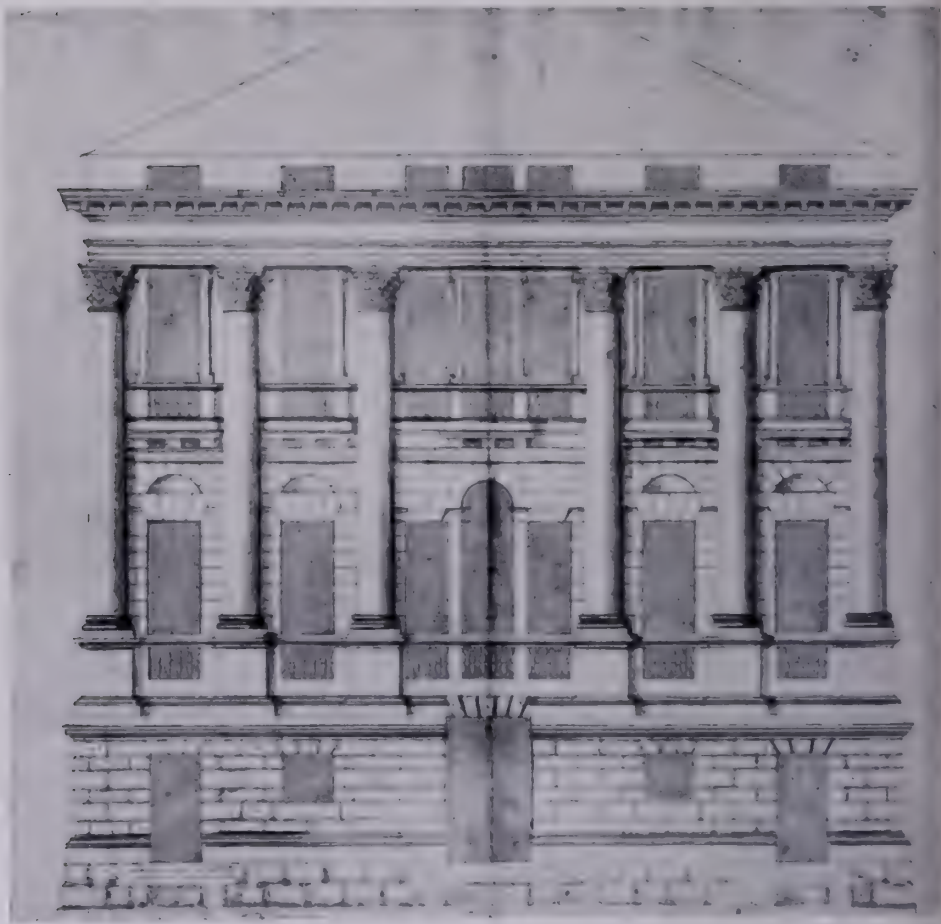



Fig. 423 — Vicenza, Museo Civico. Palladio: Disegno per facciata di palazzo in Venezia (non eseguito). (Fot. Miola).

con vividi scuri nella prima, come di nere pupille, sono nella seconda smorzati, poco profondi, e la lunetta sfondata sopra la porta avviva l'effetto cromatico. I cinque dischi, che nel disegno palladiano non si vedono [1] e che il Bertotti-Scamozzi [2] riteneva estranei all'inven-

[1] V. PALLADIO, op. cit., libro II, p. 56.
[2] Op. cit., libro II.

Fig. 174. — Poiana Maggiore. Villa Poiana.
(Dal Bertotti Scamozzi, libro II, tav. XXI.).

zione del Palladio, riecheggiano a meraviglia il motivo pittorico, di lombardesca origine, altrimenti usato dall'architetto nella Basilica di Vicenza, e preziosamente ingemmano la grande aureola che nimba

Fig. 425 — Poiana Maggiore, Villa Poiana. Palladio: Facciata. (Fot. Fiorentini).

la parte centrale delle facciate. Uno scudo, nel disegno del Palladio, sostituisce la finestra mancante anche al prospetto tracciato dal Bertotti-Scamozzi, e certo aperta più tardi: così la distribuzione delle aperture minori nella facciata meno importante appare arbi-

traria, non rispondente al numero palladiano; ma anche quale oggi si vede (fig. 427), priva delle vaste e lievi ali dei portici, villa Poiana, con lo slancio delle statue dai vertici, il taglio cristallino di membrature e cornici (fig. 428), lo splendore cromatico della triplice porta nimbata, è tra le creazioni più fantastiche, più arditamente personali, più largamente orchestrate, del genio palladiano.

Fig. [illegible] — Poiana Maggiore, Villa Poiana.
Palladio: Altra facciata.

A semicerchio chiudono i portici il piazzale verso l'Adige di villa Badoer a Fratta Polesine (fig. 42[illegible]), diramandosi dal piano di base della scalinata che in più rampe ascende verso la casa signorile, fiore di nobiltà palladiana nel cristallino disegno. «Fa base a tutta la fabrica un piedistilo alto cinque piedi; a questa altezza è il pavimento delle stanze... Le colonne della casa del padrone sono ioniche: la cornice come corona circonda tutta la casa. Il frontespicio sopra le loggie fa una bellissima vista; perche rende la parte di mezo più eminente de i fianchi. Discendendo poi al piano si ritrovano luoghi da Fattore,

Fig. 427 — Poiana Maggiore, Villa Poiana. Palladio: Facciata.

Fig. 428 — Poiana Maggiore, Villa Poiana. Palladio: Particolare della facciata.
(Fot. Fiorentini).

Il motivo dei portici curvilinei trova magnifico sviluppo nel disegno di villa, purtroppo non eseguita, da costruirsi in una terra di Leonardo Mocenigo presso il fiume Brenta, grandioso palazzo a pianta quadra (fig. 432), con prospetti attraversati in tutta la loro altezza da teorie di colonne, e da essi sporgenti « quattro logge le quali come braccia tendono alla circonferenza paion raccoglier quelli che alla casa si approssimano ».[1] Tanta armonia, tradotta in parole dal grande architetto, è impressa nella pianta bellissima, da alleggerir l'imponenza del palazzo, piuttosto di reggia che di villa, non partecipe della nativa grazia che fa incantevoli la Rotonda e la più vasta villa di Meledo.

Mentre il prospetto di palazzo Valmarana a Vicenza ha l'intera fronte sbarrata nella sua altezza da giganti pilastri compositi, nel prospetto principale della loggia del Capitano (figg. 433-434), che rimase incompleta, imponenti fusti semincassati di colonne composite salgono dai blocchi geometrici delle basi sino alla trabeazione ripiegata con impeto. Sono i motivi stessi di palazzo Valmarana, ma tradotti in pienezza di mole, in romantica esaltazione di contrasti di ombra e luce: colonne alveolate invece di tese paraste, balconi massicci, sorretti nel loro peso da poderose mensole, rilievo esuberante di ornati. Le cornici degli archi appaion quasi sottili fra tutto quel peso, che sembra accorci e comprima gli spazi tra colonna e colonna. Una sola arcata si apre sul lato minore (fig. 435-436), fiancheggiata da quattro colonne, due per lato, e di qua e di là dalla grande loggia-finestra, in alto, due statue montan la guardia, come ai lati del prospetto di palazzo Valmarana. Qui torna il Palladio scenografo, dandoci una variante di quella ardita visione di sottinsù, e ripetendo il motivo dell'attico aperto per larghe finestre tra pilastri, con l'aggiunta di una forte corona di balaustri e acroteri, complemento necessario di una costruzione accentuata nella potenza degli aggetti. Fra tutte le opere ideate dal Palladio, questa loggia appena iniziata, che ne ricorda il nome in una scritta sul fianco, è la più ricca di pathos: torreggia, cupa di ombre, come piranesiano rudere.

Probabilmente eseguito per qualche apparato di trionfo o di festa, a Venezia, fu il disegno, ora nella raccolta del Museo di Vicenza.

[1] V. *I Quattro libri*, II, p. 76.

Fig. 431 — Fratta Polesine, Villa Badoer. Palladio: Particolare dei colonnati. (Dal Lukomski).

per un arco trionfale con la statua della Giustizia al sommo, seduta sul leone di San Marco (fig. 437). Un alto basamento, che si ripiega sotto i lunghi piedistalli delle colonne e include nella sua altezza

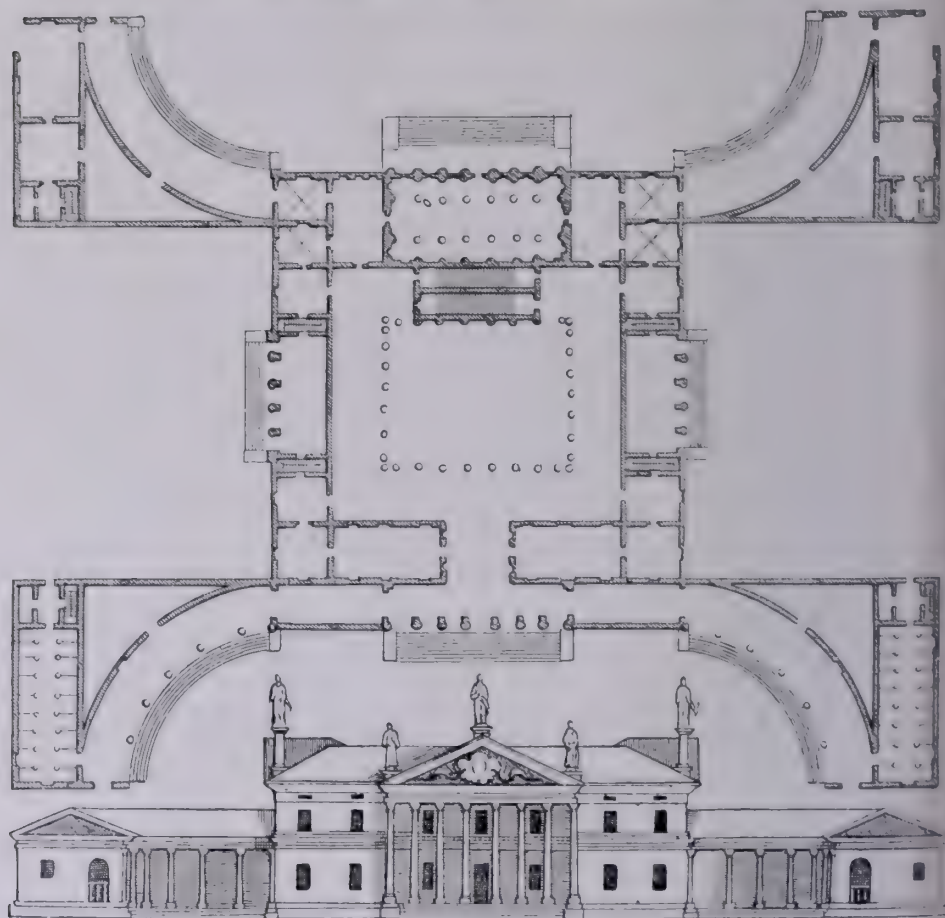



Fig. 432 — Padova (dintorni), Villa progettata per Leonardo Mocenigo. Palladio: Pianta e prospetto.
(Dai *Quattro libri*, libro II, pag. 76).

la scalea, regge le quattro colonne composite di sostegno alla trabeazione dell'arcata e delle ali; nicchie con statue e specchi figurati a rilievo adornano gli intercolunni; tra capitello e capitello corron ghirlande con nastri al vento, e sopra l'alto attico siede in maestà la Giustizia fra la Prudenza e la Temperanza, che dai pilastri

terminali s'innalzano. Il segno, nitido e fermo nei profili architettonici, sensibilissimo nel rapido abbozzo di statue e rilievi, rende al vivo il tumulto festoso delle figure che s'addensano intorno all'arcata alta, sonora, sotto il ripido coronamento.

Più delicata grazia infiora il prospetto, disegnato dal Palladio sopra altro foglio nel Museo civico vicentino, di loggia pubblica a

Fig. 433 — Vicenza, Palazzo del Capitano. Palladio: Prospetto. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. XIV).

cinque arcate (fig. 438) tra eleganti colonne composte a fitte scanalature. Sei nitidi pilastrini salgono di là dalla ricca trabeazione, in rispondenza con l'asse delle colonne, a dividere l'attico in cinque specchi, e sei statue da essi gioiose s'innalzano. È una trama lieve, aerea, come pergolato di verzura, dove scanalature di colonne e cornici sembran fatte di giunchi, e tralci d'alloro s'addensano nel fregio della trabeazione, encarpi scendono da fauci leonine ai lati degli specchi ornamentali dell'attico, apparato di festa all'unisono con la posa coreografica delle danzatrici. La decorazione è ricca, ma è parte viva dell'edificio, che da un ritmo unico sorge.

Fra le più alte espressioni dello stile palladiano è la chiesa del Redentore (figg. 439-440) a Venezia, di cui nel 1576 si commise il disegno al Palladio. Un alto stilobate solleva dal suolo la facciata costruita in bionda pietra dell'Istria, e nella sua altezza comprende

Fig. 434 — Vicenza, Loggia del Capitano. Palladio: Facciata.
(Fot. Alinari).

la vasta scalea cinta da una balaustrata che ai lati della piattaforma si ripiega ad abbracciare l'intera larghezza del corpo mediano. Sedici gradi ha qui la scalinata, composta soltanto di sette in San Giorgio: aumento studiato in rapporto all'ampiezza magnifica della visuale che s'apre di fronte e ai lati della chiesa. Due colonne e due pilastri

Fig. 435 — Vicenza, Palazzo del Capitano. Palladio: Fianco. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. XV).

di ordine composito, a metà incassati, tripartiscono l'ampio corpo mediano della facciata e reggono sui capitelli fronzuti la maestà dell'alta trabeazione e del timpano dentato. Brevi sono le ali, limitate all'interno e all'esterno da pilastri, che salgono a reggere il timpano delle ali, tronco all'altezza della trabeazione della navata. Dietro il timpano maggiore s'innalza il prospetto di un attico che taglia con la sua orizzontale lo slancio della facciata per chi la guardi dal piazzale della chiesa, e che è raggiunto, poco al di sotto della sua cornice modiglionata, dalla cornice liscia dei contrafforti laterali. Il

Fig. 436 — Vicenza, Loggia del Capitano. Palladio: Fianco.
(Fot. Chiovato).

tempio della Pace, che il Palladio riproduce nelle pagine del suo trattato, [1] potè forse, come pensa il Bertotti-Scamozzi, suggerirgli l'idea

Fig. 437 — Vicenza, Museo Civico. Palladio: Disegno d'Arco trionfale. (Fot. Miola).

dei mezzi frontoni, ma non l'effetto generale, tipicamente palladiano, di pareti dietro pareti, di pilastri dietro pilastri, di frontoni dietro frontoni, che dalla base al sommo della facciata si susseguono come

[1] V. Libro IV, cap. VI.

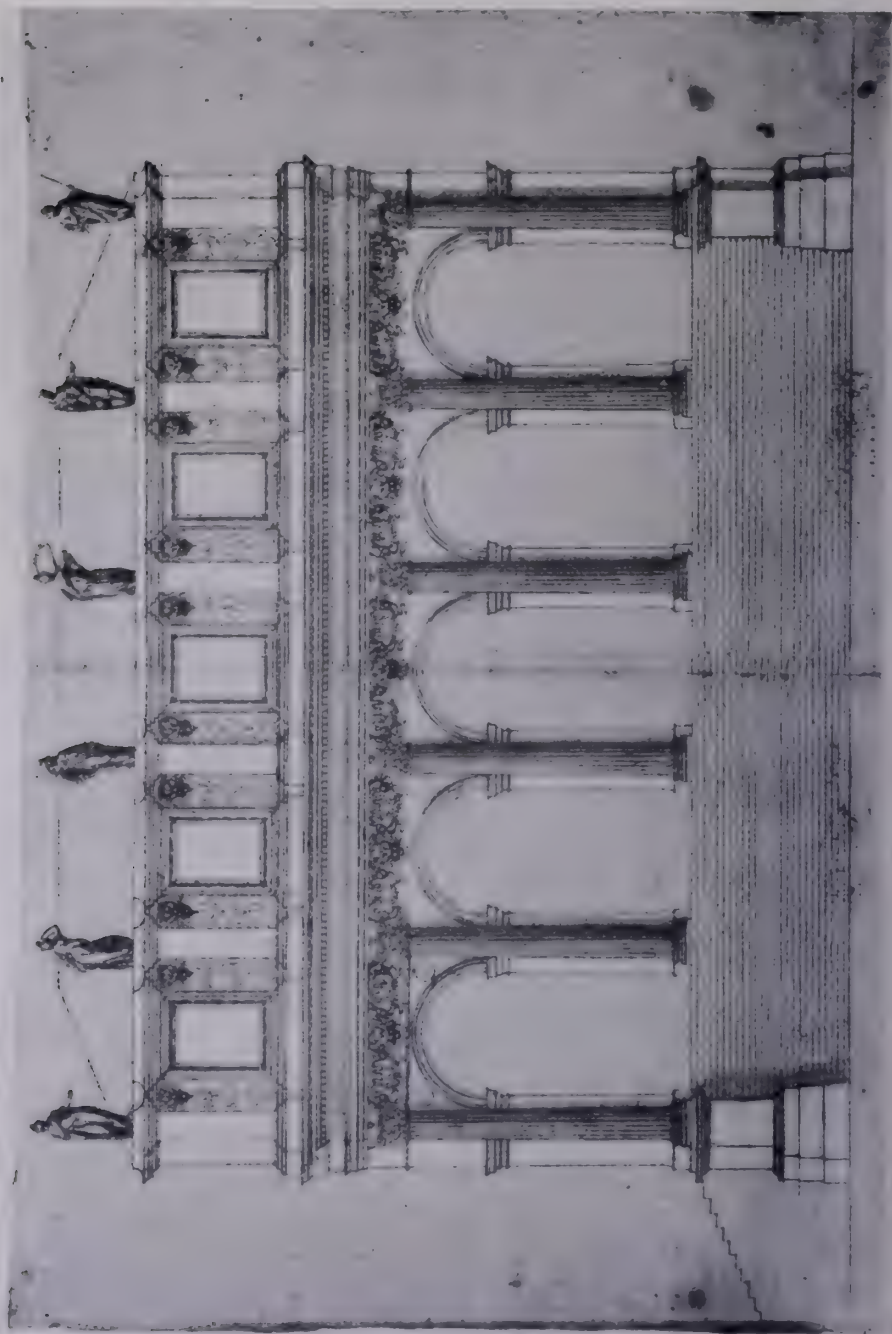



Fig. 438 — Vicenza, Museo Civico. Palladio: Disegno di loggia pubblica.

Fig. 439 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Prospetto.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 440 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Facciata.
(Fot. Alinari).

quinte una dietro l'altra inserite, tanto da accostare all'estremo superfice a superfice, una nell'altra rientrante. Questa variazione di superfici avvicinate e quasi giustapposte, troncata nel romano tempio della Pace dalla loggia davanti all'ingresso, continua, per chi guardi

il prospetto della chiesa da lungi, nella piramide del tetto che disegna, dietro il frontone della facciata, un secondo triangolo inclinato, e nell'erta ascesa della cupola venetamente rigonfia, su dall'alto tamburo, fra le cuspidi a pianta circolare dei due campaniletti

Fig. 441 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Fianco.
(Fot. Fiorentini).

a fuso. Sopra la cupola s'innalza tra contrafforti il lanternino con la sua cupoletta a ombrello e la statua del Redentore, candida guglia. Le fitte costole, che par stringano e trattengano come funicelle tese il gonfio pallone della cupola, le altre che serrano le cuspidi dei nordici campanili, le nervature che rigano i tetti a piramide, tutte le vertebre metalliche del coronamento, concorrono alla ricchezza

dell'effetto cromatico proprio di quest'organismo serrato e lieve, che tutto si raccoglie nell'armonia del suo ritmo d'ascesa. Eleganti colonne composite sostengono l'alta trabeazione liscia della porta e il timpano frangiato, scanalati pilastrini dello stesso ordine le cimase curvilinee delle nicchie con le statue dei Santi Marco e Francesco; una cornice a greca cinge lo zoccolo della facciata, legando gli specchi delle ali alle basi delle nicchie e al portale, come preziosa catena; e la teoria di pilastri compositi si continua dalle ali lungo i fianchi della chiesa (fig. 441), sul cui tetto, sovrastante alle cappelle, muretti quadri si abbinano a contrafforte della navata, tra lunettone e lunettone di essa, con ritmico, cadenzato effetto. Veduta da tergo (fig. 442) nella tornita cilindratura delle forme, con tutto quel girare in cerchio di cappelle, absidi e campanili, attorno al cerchio della cupola, su dalle quadrate spalle delle due sagrestie, bellissima è la chiesa del Redentore, capolavoro del Palladio in Venezia. [1] (fig. 443).

L'interno (figg. 444-445) ha una sola navata, con tre cappelle per ogni lato; il braccio più lungo misura il doppio della larghezza; i tre della crociera si chiudono a semicerchio, senza altari quelli dei lati (fig. 446), aperti al sole da grandi finestre in doppio ordine tra paraste altissime, così da svolgere in perfetta unità le belle curve della pianta palladiana, dai bracci della crociera al presbiterio di colonne cinto. In maestosa teoria le colonne corinzie avanzano dalla porta all'altare, fiancheggiando le arcate delle cappelle e gli intervalli di muro frapposti, con nicchie per finte statue; si stringono a massicci pilastri negli angoli smussati della crociera (figg. 447-448); s'aggirano a mezza corona nel fondo, dietro il ciborio, al vertice del quale il Cristo del Campagna, sulla bronzea croce inalberato, par gravi col peso del suo dolore dall'alto. Tre sono per ogni lato della nave le cappelle (fig. 449-450), grandi nicchie a base piana con altari a timpano triangolare e scanalate colonne corinzie, sopra un solo modello foggiati; e con stupende nicchie (fig. 451) aperte nelle pareti laterali, come absidiole velate d'ombra sotto le grandi vólte nitide. Altre due nicchie a sguscio, l'inferiore impostata sulla cornice a corridietro che cinge lo zoccolo della nave, la superiore sovrastante alla trabeazione che nelle cappelle si addentra, s'aprono ne-

[1] La chiesa era finita nel 1592, quando fu consacrata.

Fig. 442 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Veduta da tergo.
(Fot. Fiorentini).

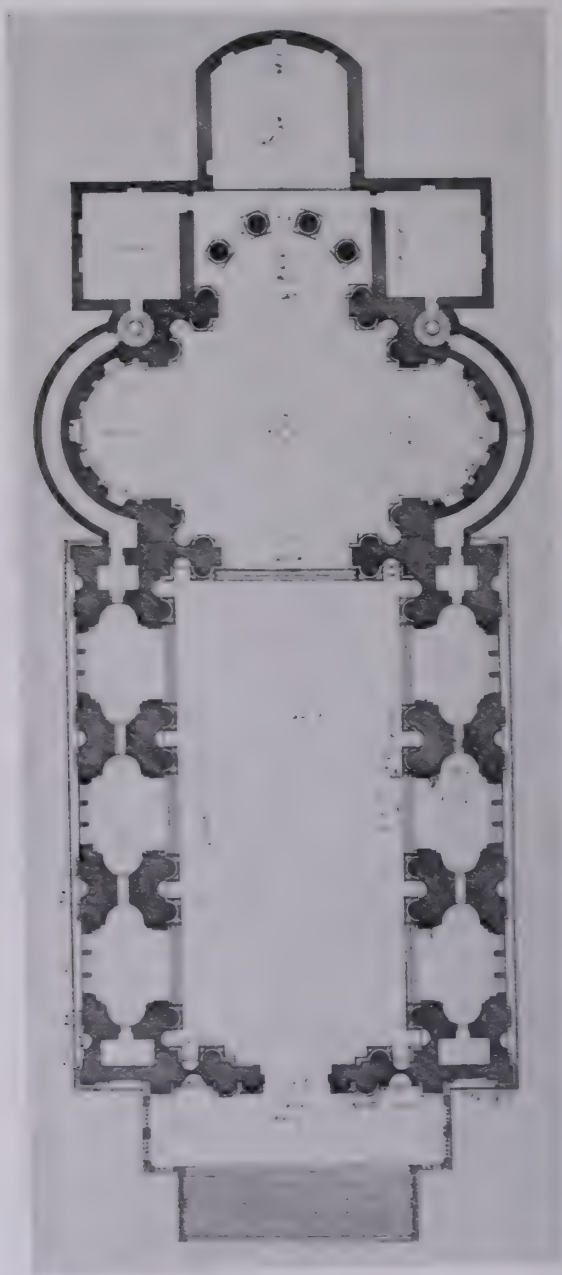



Fig. 443 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Pianta.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. I).

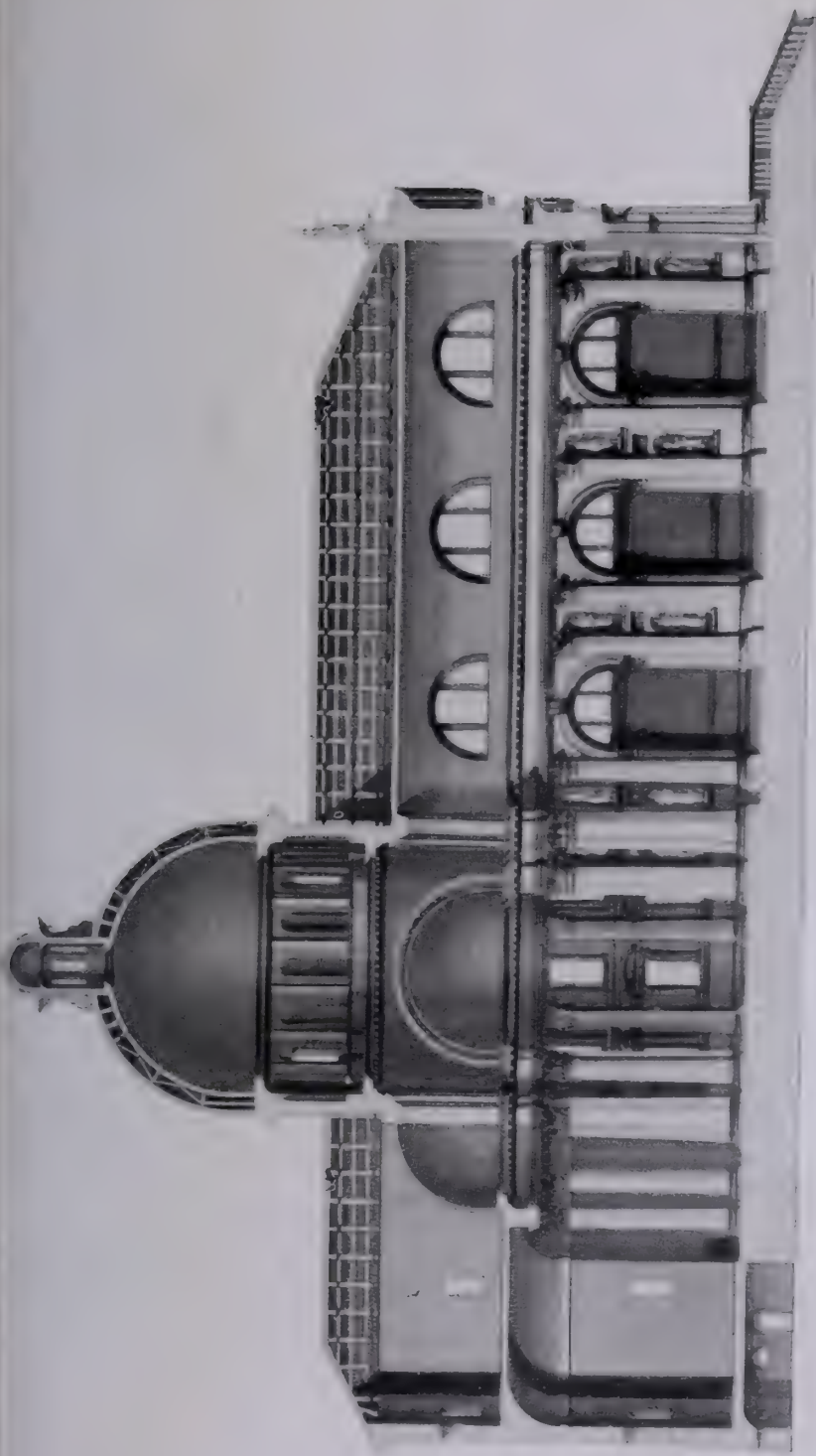



Fig. 144 - Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Spaccato. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. VI).

Fig. 445 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Interno.
(Fot. Alinari)

Fig. 446 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Particolare della crociera. (Fot. Fiorentini).

gli intercolunni tra cappella e cappella, altre ancora nel tamburo della cupola (fig. 452); e tutti quei cavi che dalle pareti delle navate e dal cuore del tempio salgono verso il suo vertice dàn respiro alla pietra, variazioni di luce, che si continuano nella profondità delle vôlte, nella conca del presbiterio e delle cappelle absidali, nella superba cupola, di grado in grado componendo la scala della luce. In doppio grado elevate, le cornici degli archi di vôlta sulla crociera s'accordano col loro impeto al coro d'apostoli nelle nicchie del tamburo, al grido d'osanna della cupola. Tutto è tagliato con rigore, in questo tempio dal Palladio prediletto (fig. 453):[1] nicchie e basi, fusti di colonne e pilastri, balaustre e dentelli: nessun rilievo altera la tersa superfice del fregio, che tra le cornici di pietra grigia ha per solo ornamento il chiarore della sua bianca cintura. Il Palladio, che ambiva per i templi materiale prezioso: «si faranno di materia eccellentissima, et della più preciosa; acioche con la forma, con gli ornamenti, et con la materia si onori quanto più si può la Divinità»[2], qui, richiesto «d'una semplice composizione, quale si conviene ad una chiesa divota», si accontenta di terracotta e di pietra d'Istria, raggiungendo con l'alternanza del materiale, arricchita di variazioni dal gioco delle luci, un insieme di perfetta bellezza, di maestà regalmente adorna. Solo nel coro la povertà francescana[3] si rifugia, in contrasto di romantico effetto con la superba corona di colonne che cinge il presbiterio.

Grandi colonne a due a due procedono, alberate eccelse. Si protendono verso la crociera, ne restringon l'ingresso, reggon la trabeazione che serra tra le sporgenti cornici la curva degli archi d'imposta alla cupola, svelano, tra gli alti fusti, dietro lo sfarzo dell'altare, la luce rosata che dalle basse finestre s'innalza, nell'umile coro francescano, come chiarore d'aurora. Sopra la maestà della trabeazione che tutto il tempio incorona, s'apron, nei tre lunettoni della navata maggiore (fig. 454), finestre a lunetta divise da puntelli di muro in tre parti, e le vele d'imposta sopra i lunettoni s'incuneano.

---

[1] Come già ricordammo, Antonio da Ponte ne diresse la costruzione.

[2] V. Libro IV, cap. II, p. 4.

[3] In una lettera a Giulio Capra, il Palladio scrive: «perchè questa chiesa deve essere ufficiata da Cappuccini et mi fu ordinato di farla divota, ho divisato che il coro dietro lo sfondo, che forma la testa della croce, sia di umile struttura».

Fig. 447 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Particolare della crociera. (Fot. Fiorentini).

Fig. 448 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Grande nicchia nella crociera. (Fot. Fiorentini).

Fig. 449 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Tre cappelle.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 450 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Prima cappella a destra. (Fot. Fiorentini).

Fig. 451 — Venezia, Chiesa del Redentore.
Palladio: Nicchia entro parete laterale di una cappella.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 452 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio· Particolare della crociera. (Fot. Fiorentini).

trombe aperte allo squillo della luce, riflettori giganti che sulla volta magnifica irradiano a fasci l'esterno lume del giorno (fig. 455). Dai viali di colonne al diadema superbo della balaustrata che intorno al tamburo della cupola s'aggira, alla maestà delle vòlte, è un empito,

Fig. 453 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Particolare dell'interno. (Fot. Fiorentini).

Fig. [illegible] — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Particolare della trabeazione e della vôlta.

Fig. 455 — Venezia, Chiesa del Redentore. Palladio: Vôlta della navata.
(Fot. Fiorentini).

uno slancio di fantasia romantico-scenografica, il poema sinfonico dell'arte palladiana nel libero dominio della luce.

Non è all'altezza del Palladio la chiesetta delle Zitelle nell'isola della Giudecca presso il Redentore, benchè dagli esempi del Vicentino certamente derivi; era evidente, invece, l'origine diretta da suoi disegni nell'altra di Santa Lucia, ora demolita, che recava il

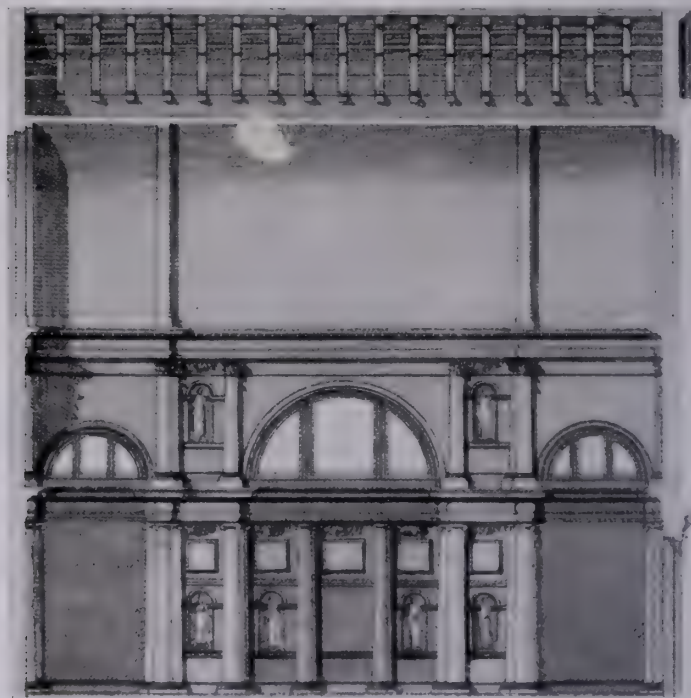



Fig. 456 — Venezia, Chiesa di Santa Lucia. Palladio: Spaccato. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. XVI).

grande nome in una scritta sulla porta principale. Sotto l'altissima vólta, nel disegno (fig. 456) che il Bertotti-Scamozzi ne ha dato,[1] la decorazione si svolge con limpida grazia, che non soltanto deriva dal doppio ordine di colonne, ioniche in basso, corinzie in alto, e dalle nicchie e dalle ghirlande degli intercolunni, ma anche, e soprattutto, dal rapporto d'ampiezza e di slancio fra le arcate ai lati

[1] Bertotti-Scamozzi, op. cit., IV, tav. XVI.

Fig. 457 — Bassano, Ponte di legno. Palladio: Prospetto.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. LI).

aerea grazia: come sopra tese braccia le travi di rinforzo alle palafitte reggono la lunga loggia con la teoria delle sue colonne, i balaustri delle sue sponde, i cunei sporgenti della cornice sopra ogni colonna dorica, i modiglioni formati dalle teste travi che in larghezza compongono il pavimento, la tettoia a punta: traforo sopra traforo, come di aperta veranda gettata sul fiume.

Fig. 459 — Bassano, Ponte in legno del Palladio nelle condizioni attuali. (Fot. Campasso).

Ben altra imponenza d'effetti aveva studiato il Palladio per il ponte di Rialto a Venezia, come può vedersi dal progetto pubblicato, con ampiezza di particolari, nel Trattato e dalle sue stesse parole:[1] « Bellissima a mio giudicio è la inventione del ponte, che segue, e molto accommodata al luogo, ove si doveva edificare, ch'era nel mezzo d'una Città, la quale è delle maggiori, e delle più nobili d'Italia, et è Metropoli di molte altre Città, e vi si fanno grandissimi trafichi, quasi di tutte le parti del mondo. Il fiume (?) è larghissimo, et il Ponte veniva a esser nel luogo a ponto, ove si riducono i mercanti

[1] Op. cit., libro III, cap. XIII.

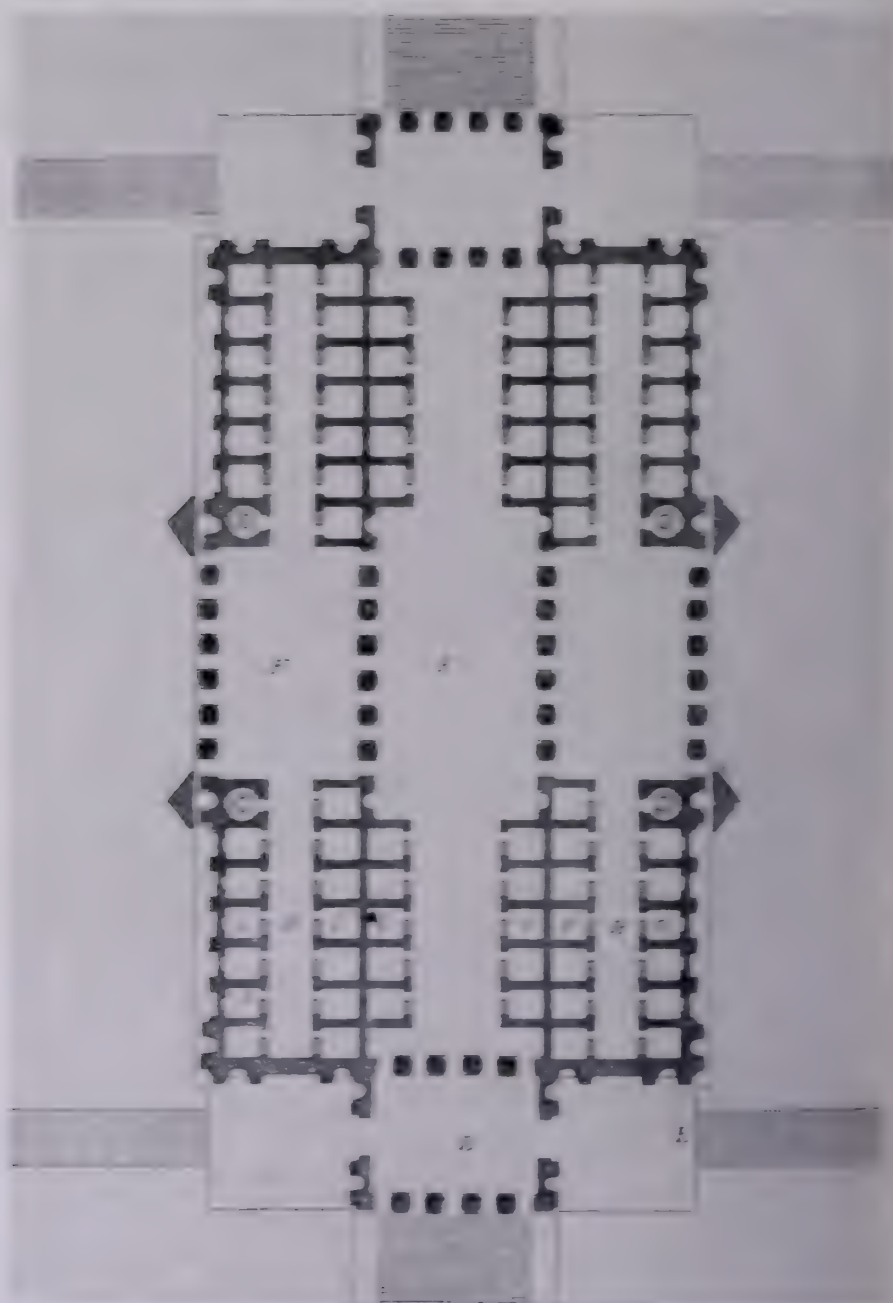
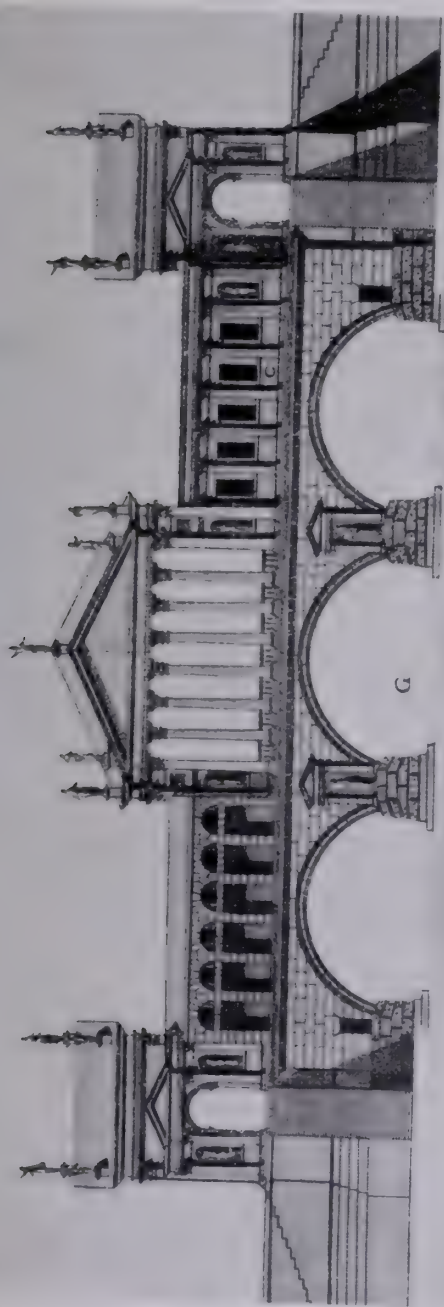



Fig. 401 — Venezia Progetto palladiano per il ponte di Rialto.
(Dal Bertotti-Scamozzi, libro IV, tav. I,I).

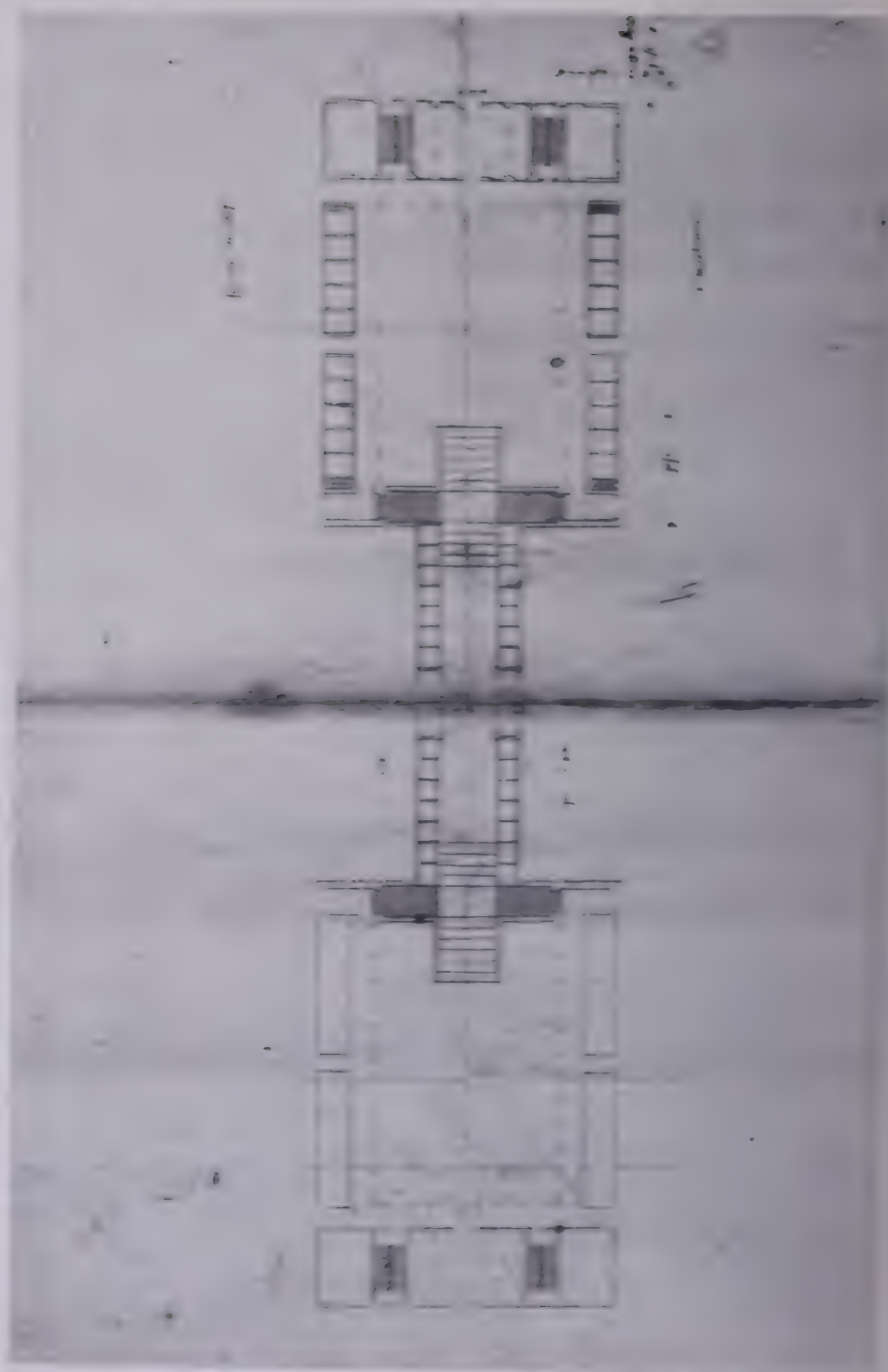
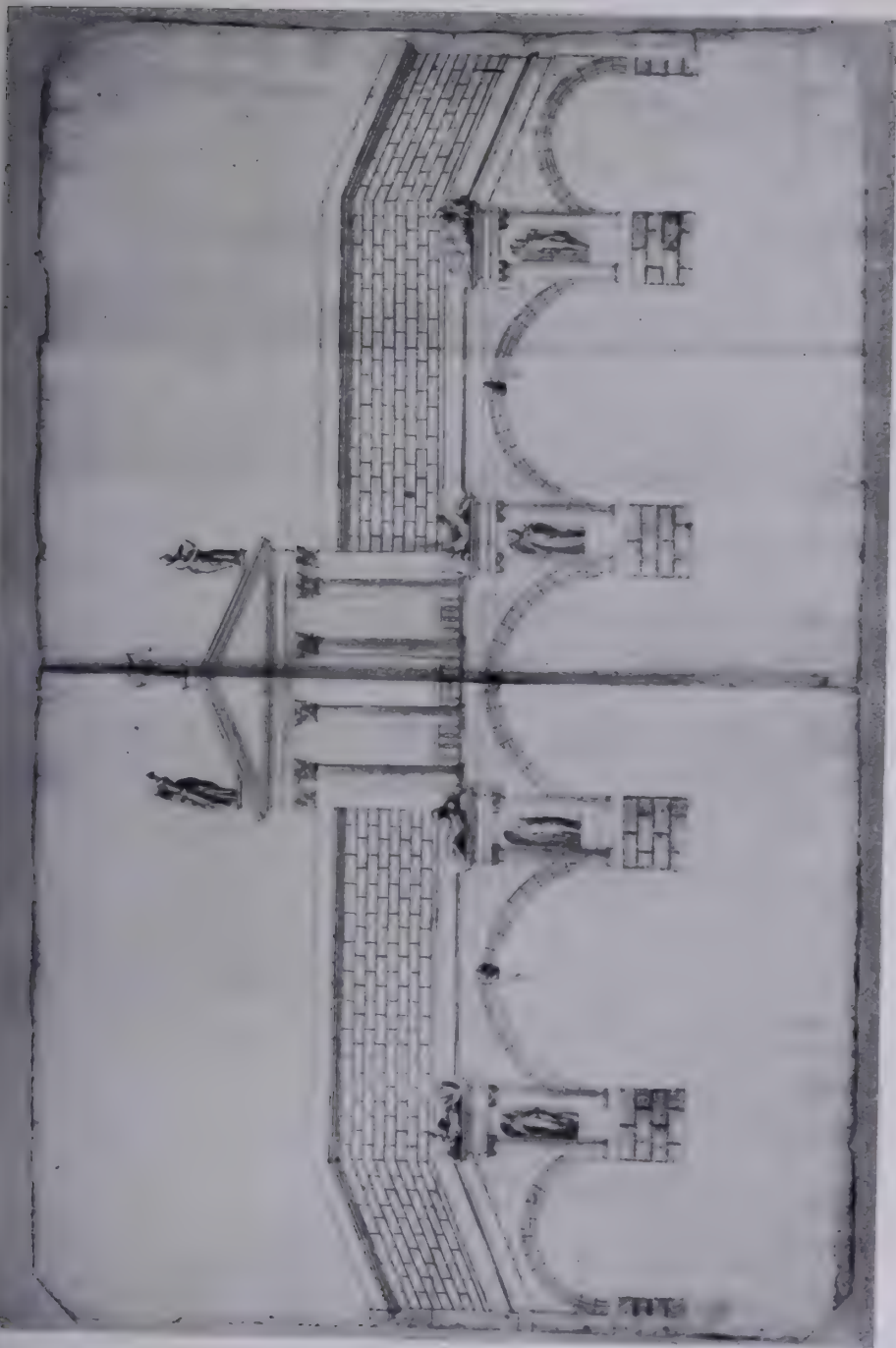



Fig. 463 — Vicenza, Museo Civico. Palladio: Progetto per il ponte di Rialto a Venezia.
(Fot. Miola).

a trattare i loro negocij. Però per servar la grandezza, e la dignità della detta Città, e per accrescerle anco grossissima rendita, io faceva sopra del ponte, per la larghezza sua, tre strade: quella di mezo ampia, e bella: e l'altre due, ch'erano una per banda, alquanto minori. Dall'una, e dall'altra parte di queste strade io vi ordinava delle botteghe: di modo che ve ne sarebbono stati sei ordini. Oltre acciò

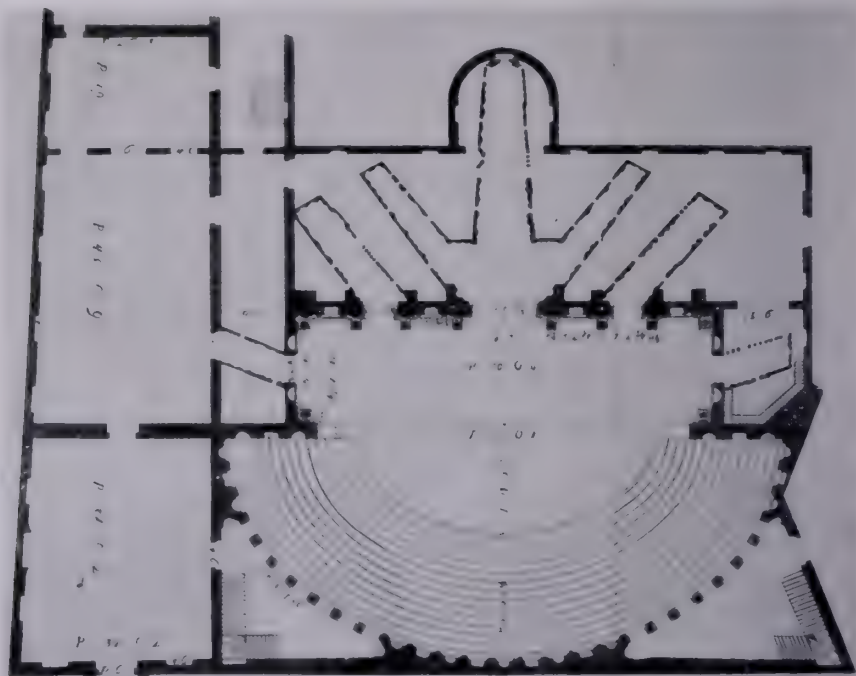



Fig. 464 — Vicenza, Teatro olimpico. Palladio: Pianta del teatro. (Dal Bertotti-Scamozzi, libro I, tav. I).

nei capi del Ponte, e nel mezo cioè sopra l'arco maggiore, vi facea le loggie, nelle quali si sarebbono ridotti i mercatanti a negociar insieme, et harebbono apportato commodità, e bellezza grandissima. Alle loggie, che sono ne' capi, si sarebbe salito per alquanti gradi; et al piano di quelle sarebbe stato il suolo, o pavimento di tutto il rimanente del Ponte . Si sente, in questa pagina, il rammarico del Palladio per la mancata attuazione del suo grandioso disegno, che mostra una volta più come lo slancio della fantasia porti il grande

Fig. 405 Vicenza, Teatro Olimpico. Palladio e Scamozzi: La scena.
(Fot. Chiovato).

architetto a ideare un Olimpo terrestre. Il disegno, riprodotto nel Trattato palladiano e poi dal Bertotti-Scamozzi (figg. 460-461),[1] presenta nella larghezza del ponte tre strade, ampia quella nel mezzo, assai minori le altre ai lati, cinte da settantadue botteghe con gli ammezzati sovrastanti. Tre archi sorretti da massicci piloni, da cui salgono, ai lati dell'arco mediano, due nicchie con statue,

Fig. 466 — Vicenza, Teatro Olimpico. Palladio e Scamozzi: Particolare. (Fot. Alinari).

reggono l'aurea costruzione, con baldacchini agli estremi del ponte e loggiato al centro, lieve e magnifico sotto il frontone animato da statue.

Si ritiene destinato al ponte di Rialto anche un disegno palladiano nel Museo civico di Vicenza (figg. 462-463), che rappresenterebbe una fase antecedente a quella del disegno riprodotto nel trattato. Ivi le arcate sono cinque, due comprese nel tratto delle scale; quattro

[1] Libro IV, tav. LII, LIII.

le edicole con statue, sul coronamento delle quali son statue giacenti di Fiumi; un solo loggiato al centro, con tre sole statue; e in questa maggiore semplicità il motivo architettonico si svolge con grazia più armoniosa e leggera, e l'effetto cromatico risulta delizioso dall'alternarsi del rustico, del bugnato piatto e del liscio marmo.

Fig. 467 — Vicenza, Teatro Olimpico. Palladio e Scamozzi: Prospettiva della scena. (Fot. Alinari).

Come è noto, il progetto attuato fu, con qualche modificazione, quello di Antonio da Ponte, che del resto meglio si ambienta con i palazzi prossimi, sulle rive del Canal Grande.

La tendenza scenografica dell'arte palladiana, evidente nelle facciate dei palazzi vicentini, ha naturale manifestazione nel teatro olimpico di Vicenza (fig. 464), iniziato il 23 maggio del 1580, pochi mesi avanti la morte del Palladio, avvenuta il 19 agosto di quell'anno.[1] In sette parti è diviso il prospetto della scena, eseguito

[1] L'iscrizione sul prospetto della scena unisce al nome del Palladio la data terminale dell'opera, che fu il 1584.

dallo Scamozzi (figg. 465-466), per due ordini di colonne corinzie sovrapposte a lesene, libere nel primo piano, incassate nel secondo, dal quale s'innalza un suntuoso attico adorno di rilievi e di statue, in corrispondenza con le altre che si elevano dalle alte basi del secondo ordine di colonne. Una vasta arcata, con Vittorie nei pennacchi e la scritta commemorativa del Palladio al di sopra, si apre nell'intercolunnio maggiore, edicole con statue negli altri, tranne nel mediano inferiore di ogni ala, aperto verso l'interno della scena. Sui fianchi di essa son porte e finestre fra nicchie con statue, e specchi con figure a rilievo. La decorazione straripa in un eccesso di aggetti, di sovrapposte colonne e nicchie, di statue e rilievi, in uno sfarzo che agli occhi non dà tregua. Dal rumoroso boccascena si entra, per la grande arcata mediana e due minori aperture ai lati, in un illusionistico sfondo (figg. 467-468) di strade fiancheggiate da sontuosi palazzi policromi, in cui si annida tutto un popolo di figurette snelle e gracili alla moda parmigianinesca, spesso abbozzate con impressionistica rapidità. La strada principale, che l'occhio segue in tutta la sua lunghezza, converge a una fuga d'arcate dietro un arco trionfale, prolungata ancora da ali di edifici policromi, in una festa di ghirlande e di figurine danzanti. All'ingresso del proscenio son figure sugli archi, figure tra le anguste nicchie, ma quelle all'interno meglio s'accompagnano all'architettura, ne seguono le linee, il moto prospettico, così improvvisate, gettate in istucco sui timpani, entro le nicchie, agli angoli delle facciate. È l'effetto di lontananze indefinite, di libera fuga verso lo spazio, lungo strade laterali divaricate dal centro come dita di mano aperta, è il naturale compimento della visione creata dal Palladio con la tesa forma del teatro, elittica, anzichè circolare. Novità senza precedenti è questo scenario pittoresco, tutto irto di punte, tutto brulicante di luci nel velo dell'ombra, preludio a piranesiani effetti, e certo non pensato dalla fredda mente dello Scamozzi che ne diresse l'attuazione.

Di lì dal muro divisorio tra scena e anfiteatro s'innalza, sopra un erto basamento, la grande scalea di legno cinta in alto da una corona magnifica di colonne corinzie, di statue entro nicchie, di balaustri e acroteri (figg. 469-470) tutta riecheggiante del musicale ritmo palladiano. Contrasti di luci e d'ombre, che s'equilibrano e si rispondono, sorgon dall'alternarsi di tratti di muro massiccio scavati

a nicchia tra colonne incassate, con vasti intercolunni aperti, suggeriti forse dal ricordo del Pantheon. Tre sono le parti di muro massiccio, divisa in nove campi la mediana con nicchie alternatamente a fondo concavo e piano, in sei le estreme agli angoli ripiegate, due quelle composte da sette aperti intercolunni, che infondon grazia

Fig. 468 — Vicenza, Teatro Olimpico. Palladio e Scamozzi: Prospettiva. (Fot. Alinari).

alla maestà dell'insieme, variazioni cromatiche alla cintura superba. Su quel vuoto l'attico si gira con impeto dai ricchi capitelli delle colonne per ritrovare il suo forte appoggio negli intervalli di muro massiccio e tornar a slanciarsi, libera corona, da sponda a sponda. Trattenuto dai blocchi murari agli estremi e al centro della cavea, par che il suono s'ingorghi e si espanda fra le canne d'organo delle colonne isolate, e l'intera costruzione diventi canora. Tutto esce da uno stampo eletto; le basi delle colonne nel muro imprigionate, la cintura di cornice che lega nicchia a nicchia, passando dietro i fusti di esse, i fioriti capitelli, le nicchie con statue parate alla classica, che l'alto basamento solleva e presenta in imponente rassegna

Fig. 469 — Vicenza, Teatro Olimpico. Palladio: Interno (particolare).
(Fot. Chiovato).

Fig. 470 — Vicenza, Teatro Olimpico. Palladio: Particolare.
(Fot. Chiovato).

Andrea Palladio comincia tagliapietra con il maestro Giovanni da Porlezza, dal luogo donde scaturirono i Sanmicheli. Pare che l'intimità con la pietra abbia dato ai futuri architetti di Vicenza e di Verona l'ansia di animarla in costruzioni superbe. Il tagliapietra vicentino ebbe un'altra brama che gli veniva dallo studio dei classici, particolarmente di Polibio e di Cesare: architettare monumenti di

civile grandezza, di maestà, di gloria. A suscitare sempre più lo slancio dell'architetto verso forme alte e luminose si aggiunse lo studio delle antichità di Roma, Preneste, Tivoli, Clitunno, Ravenna, Verona, Susa, Pola, Spalato, Nîmes. Non solo, ma quanto di grande era cresciuto accanto ai monumenti antichi, sopra il nostro classico suolo, il tempietto di Bramante sul Gianicolo, il palazzo di Raffaello a Scossacavalli, la villa Madama, la villa Giulia sulla via Flaminia, il palazzo Pandolfini a Firenze, attrasse il Palladio, che segnò nella sua memoria, e incise nei suoi taccuini, i magnifici ricordi. Appena finito il viaggio col Trissino, che l'aveva voluto con sè a Roma, presentò un progetto per il palazzo della Ragione, ossia per il rinnovamento della Basilica di Vicenza, dove di slancio, subitamente, rese sè stesso, il suo sogno di grandezza, il suo mondo fantastico popolato di eroi, la sua visione di romanità trasfigurata dal rigoglio del Veneto Rinascimento, dagli splendori della vita nuova dell'arte italiana. Sin d'allora si mostrò inesauribile nel popolare di ville, di palazzi, di chiese, Venezia e la terraferma. Come dall'alto, da superne orbite, egli distribuisce gli spazî, con una misura, un rigore una chiarezza incomparabile. La natura entro le viscere delle montagne fa spuntare cristalli di quarzo e di metallo, con divina geometrica esattezza; e quasi che la sua forza creatrice si levi in Palladio, la sua squadra, il suo compasso, i suoi occhi d'aquila riempiono spazi, li bilanciano tra loro, li coordinano, li allineano, li contrappongono, con una regolarità inappuntabile, con un ritmo affascinante. Il mondo è una scacchiera per lui che sa muovere le sue pedine con sicurezza, con sapienza senza pari. Genio creatore, egli guida, ordina gli spazi, come capitano la schiera al suono d'una musica che tutto trasporti ed esalti. Ma in quell'esaltazione, la luce, con l'aria libera compagna, tutto avviva, e batte sui fusti delle colonne, che allungan le loro ombre. Luci e ombre si movono, ondeggiano, contrastano; e il colore, per quei contrasti, si scalda, s'accende.

A Venezia il Palladio s'incontrò coi grandi Sansovino e Sanmicheli, e a loro accostò, massimo triumviro, l'arte sua, sempre più innalzandola su dalla fiorita eleganza del Sansovino, su dalla ferrea monumentalità del Sanmicheli, più in alto, tra suoni d'eterea armonia, su tra le spire della vita universale.

Fu il Palladio umanissimo; insegnò agli operai « con molta ca-

rità tutti i buoni termini dell'arte, di maniera che non v'era muratore, scarpellino o falegname che non sapesse tutte le misure, membri e i veri termini de l'architettura ». E quando, nel libro III, discorse delle prigioni: « devono farsi », egli scrive, « sane e commode, perchè sono state ritrovate per custodia, e non per supplicio ».

La serenità che spira dalle sue costruzioni, illumina i suoi scritti. A proposito dei templi: « noi siam tenuti... » dichiara « con tal proportione edificarli, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi dei riguardanti », e a proposito della villa progettata per Leonardo Mocenigo, « in un suo sito sopra la Brenta », parla « delle quattro logge le quali come braccia tendono alla circonferenza, paion raccoglier quelli che alla casa si approssimano ». E all'inizio del capitolo VI del quarto libro, « cominciamo », egli scrive, « adunque con buon augurio da i disegni del Tempio già dedicato alla Pace ».

Nello scrivere, il Palladio ha una limpidezza, una perspicuità senza pari; le sue frasi fluiscono dolcemente: par che si volgano a spira, senza alcun forte accento, con facile garbo. L'Algarotti, conosciuto il libro dei « Commentari di Cesare », ne lodò il proemio che gli parve meraviglioso per le cose e per lo stile. Aveva il Palladio [1], non pago di semplice versione e di commenti, illustrato i « Commentari » con la rappresentazione dei luoghi e delle azioni in altrettanti disegni, eseguiti « da due suoi figliuoli da morte immatura toltimi questi anni passati ». « Ho voluto » aggiunge « in un tempo honorar la memoria loro, con pubblicar queste loro opere, non indegne a mio giudicio certamente di laude, et di pagar il debito, che ogn'uno ha di giovar, dove possa altrui, il qual tanto maggior ho stimato di havere in questa occasione, quanto più universal può essere il beneficio, che da questi dissegni è per trarne il mondo: per li quali sottoponendosi al senso quel che dal solo intelletto era compreso, si facilita grandemente l'intelligentia de' Commentari ». [1]

[1] Diamo esempio di uno dei commenti figurati alla « guerra affricana », pag. 350, con le seguenti indicazioni (fig. 471): « A, Soldati di Cesare che erano trenta cohorti. — B, armati alla leggiera innanzi all'essercito. — C, Cavalli dugento, ch'eran nel destro corno di Cesare. — D, Cavalli dugento, ch'eran nel sinistro corno di Cesare. — E, Fronte dell'esercito di Labieno. — F, Corno destro della cavalleria nimica. — G, Corno sinistro della cavalleria dell'esercito nemico. — H, Essercito di Cesare messo

Oltre quel libro votivo de' Commentarî, il Palladio pubblicò, frutto dei suoi primi studî, « le Antichità di Roma », nel 1554; e « I Quattro Libri dell'Architettura » nel 1570. Intendeva aggiungere nuovi libri a quelli pubblicati, e i disegni raccolti per il supplemento rimangono a Chiswich e al museo vicentino.

Citò parecchie volte Leon Battista Alberti, e Bramante, « huomo eccellentissimo osservatore de gli Edifici Antichi... Il primo a metter

Fig. 471. — Andrea Palladio: Incisione L L.

(Da « I Commentari » di C. Giulio Cesare con le figure in rame de gli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonvallationi della città, et di molte altre cose notabili descritte in essi. Fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge, la cognitione dell'historia. In Venetia, appresso Pietro de' Franceschi. M.D.LXXV).

in luce la buona e bella architettura, che da gli antichi fin' a quel tempo era stata nascosa ». E vantò « Giacomo Sansovino Scultore, & Architetto di nome celebre, che cominciò primo a far conoscer la bella maniera, come si vede nella Procuratia nova, la qual è il più ricco et ornato edificio, che forse sia stato fatto dagli antichi in qua ».

La sua fama fu grande; arrivò in Toscana a Cosimo de' Medici

in battaglia tonda con gli armati alla leggiera, & la cavalleria in mezo. — I, armati alla leggiera. — K, Soldati Legionarij di Cesare. — L, Essercito di Labieno, che circondava l'essercito di Cesare con cavalleria, & fanteria.

granduca, in Piemonte a Emanuele Filiberto di Savoia, e tutti i gentiluomini e gli artisti vicentini gli erano attorno ammiratori, tra gli altri Giovan Giorgio Trissino « splendore de' tempi nostri » e Valerio Belli « celebre per l'artificio de' Camei, & dello scolpire in Cristallo ».

Ma col tempo la sua fama crebbe: ricercato da Lord Burlington, idolatrato dal Quarenghi architetto, innalzato alle stelle dal Goethe. « Qual meraviglia », egli esclama, « sono le sue opere! Come ci sforzano a dimenticare che non sono che una illusione! Havvi nelle sue piante qualcosa di quel divino che è la forma in un grande poeta, il quale di vero e di menzogna compone una terza cosa, il cui artificio ci porta fuori di noi ». Il Byron, nella sua dimora a Venezia, guardava al « Redentore », e al « salmeggiare dei capuccini sotto quelle magnifiche volte », come alla « scena di chiesa più poetica e più pittorica che tempio cristiano gli avesse mai presentato ». Perfino il Poe, a Venezia, «regale stella del mare», vide, sotto il velo tragico del suo pensiero « le ampie finestre, palladiani palazzi (*che a Venezia non sono*) guardare profonde d'amarezza sulle segrete acque silenziose ». Ogni poeta ha sentito l'incanto del grande poeta architetto, e l'ha veduto innalzarsi sulla laguna, genio immortale, eroe mitico della sua terra. [1]

---

[1] Per la bibliografia palladiana, si consulti il WILLICH nel *Künstler Lexikon Thieme-Becker*, più i libri seguenti: ANONIMO, *Idea di un Teatro*, Vicenza, 1762; ARNOLDI ENEA, *Delle basiliche antiche, e specialmente di quelle di Vicenza del celebre A. P.*, Vicenza, 1709; CAMERUN C., *Descr. des bains des Romains enrichie des plans de P.*, Londra, 1772; ANTOLINI GIOVANNI, *Il tempio di Minerva in Assisi confrontato colle tavole di A. P.*, Milano, 1803; LAZZARI FRANCESCO, *Dell'edificio palladiano nel monastero della Carità, ora porzione dell'I. R. Accademia delle Belle Arti in Venezia*, ivi, 1835; SCOLARI FILIPPO, *Della vita... di Vincenzo Scamozzi giuntevi le notizie di A. P.*, Treviso, 1837; BURCKHARDT J., *Geschichte der Renaissance*, Stuttgart, 1907; PETTINÀ G., *Vicenza* (coll. *Italia artistica*), Bergamo, 1905; BARTOLI A., *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli uffizî*, Roma, 1914; ZORZI GIANGIORGIO, *Il matrimonio di A. P.* (Dal *Nuovo Arch. Veneto*), Venezia, 1916; RUMOR S., *Bibl. stor. della città e provincia di Vicenza*, ivi 1916; MARINO B., *Le influenze del P. su le origini dell'architettura neoclassica*, Roma, 1923; ARSLAN WART, *Ritorno al Palladio in Architettura*, 1926; VIGEZZI SILVIO, *I decaloghi di Silvio; il Palladio, ovvero dello spazio*, Milano, 1937; LUKOMSKI GIORGIO, *I disegni del P. a Londra*, in *Palladio*, I, 1938.

VI.

MINORI ARCHITETTI DEL VENETO E DEL CONFINE LOMBARDO

I.

A VICENZA

GIO. DOMENICO SCAMOZZI E SUO FIGLIO VINCENZO. - G. B. ALBANESE.

GIO. DOMENICO SCAMOZZI

Gian Domenico Scamozzi, architetto, fece, scrive il Temanza, assai buone fabbriche nella sua patria. Ebbe anche molte perizie di mettere in disegno Città e Territori . Conosciuto il genio del figlio, fattolo, prima in Vicenza, e poscia in Venezia studiare belle lettere, volle egli stesso essergli maestro nell'Architettura e nel disegno . Nel 1582 mancò di vita. Lasciò copiose note al Serlio, scritte in forma d'indice . Su questo pose le mani anche il figlio Vincenzo, quando Franceschi pubblicò con le stampe i sette libri dell'Architettura del Serlio, e quell'indice fu dato per la prima volta alla luce per cura di Ludovico Romoni Vicentino.

VINCENZO SCAMOZZI

1552 — Data della sua nascita. Suoi genitori: Giovanni Domenico architetto e Caterina Calderani.[1]

1569 — Disegna a Vicenza il palazzo Godi, ora del Governo. Scrisse: « Per i fratelli Co. Alessandro e Camillo di Godi facemmo già i disegni per un loro sito grande a Vicenza ...Sin'hora non è dato principio a questa fabbrica così per l'absenza del minor fratello, il qual è molto vago di veder il mondo ... come per gli accidenti che possono diver-

[1] Questi regesti sono stati compilati anche con l'aiuto di note già preparate con ogni cura dal Dott. Prof. GIULIO FASOLO, cui professo viva riconoscenza.

tire gli animi dal fabricare... ». Il palazzo attuale è molto diverso dai disegni dello Scamozzi; e il Berti afferma che l'edificio eseguito non conserva la più piccola idea del primo pensiero, come risulta del resto per il confronto del palazzo odierno col disegno che ne stampò lo Scamozzi.

1569 — In San Salvatore di Venezia aprì una lanterna nel mezzo di ognuna delle tre cupole (TEMANZA); ma « è fuori d'ogni probabilità che li Canonici in una fabbrica di tanta importanza, mentre erano a Venezia architetti famosi, chiamassero da Vicenza un giovinetto quale era lo Scamozzi » (SCOLARI).

1574 — Costruisce la villa Verlato a Villaverla (Vicenza), per il Conte Leonardo Verlato.

1575 — Gli è attribuito il palazzo Tecchio, già Caldogno, a San Lorenzo in Vicenza; ma ANTONIO DIEDO lo ritiene di scuola palladiana.

1575 — Si occupa in Padova di un palazzo Contarini che fu eretto in Loreggia (SCOLARI).

1576 — Fabbrica la villa Pisani, detta la Rocca, presso Lonigo, a destra della villa già Giovanelli, sul posto d'una rocca, di cui continuò il nome, per il signor Vittor Pisani *quondam* Giovanni.

1577-79 — Fabbrica il palazzo Trissino a Vicenza, per il Conte Francesco Trissino, poi Trento, poi Branzo-Loschi-Folco, ora della Cassa di Risparmio Verona-Vicenza. Si conservano due finestre a destra e due a sinistra della serliana; il resto è allungamento posteriore.

1578-1581, maggio — Per diciotto mesi fu a Roma, e lasciò scritto di aver solo allora compreso la verità del detto: « Roma quanta fuit, ipsa ruina docet ». Disegnò, oltre le terme Diocleziane, anche le Antoniniane, poi il Colosseo.

1580, marzo — Scrive da Roma lettere a Giovanni Carrario, oratore della Repubblica Veneta presso Gregorio XIII, dedicandogli due incisioni delle Terme Diocleziane, intagliate, sul suo disegno, da Mario Cartari.

1581, maggio-1581, 21 settembre — S'indirizza alla volta di Napoli, disegnando le antichità lungo la via Appia al Garigliano, e, presa dimora in Napoli, « frequentò Pozzuoli, Baia e qualunque luogo di quel Regno, dove i Romani, ed i Greci prima di essi, lasciarono vestigi della loro grandezza » (TEMANZA).

1581 — Col pittore vicentino, Alessandro Maganza, appresta un pomposo apparato per l'arrivo in Vicenza dell'imperatrice Maria d'Austria

1581, 20 novembre — Pubblica «i discorsi sulle Antichità di Roma».

1582 — In Padova si fabbricano il Convento e la chiesa dei Teatini, da suo disegno, ma, al dire dello Scamozzi stesso, con «notabili e male intese alterazioni».

1582 — S'inizia la chiesa di Santa Maria della Celestia, che fu abbattuta ben presto e costruita con disegno differente da quello dello Scamozzi.

1582 circa — Gli è data la commissione di erigere, nella chiesa della Carità, il sepolcro al doge Nicolò da Ponte.

1583 — Stampata da Francesco Ziletti, esce in Venezia un'opera con vedute delle antichità di Roma, e con tavole esplicate dallo Scamozzi.

1584 — Da quest'anno in poi lo Scamozzi s'intitola, non più architetto Vicentino, ma architetto Veneto.

1584, 1° marzo — L'editore Ludovico Ronconi, domiciliato a Vicenza gli dedica il libro VII dell'Architettura del Serlio, dov'è lodata la sua opera dei «Discorsi sulle Antichità».

1584 — Fabbrica in Venezia le Procuratie Nuove, ripetendo il disegno della Libreria, con l'aggiunta d'un piano. Condotte da lui sino alla decima arcata, furon compiute dal Longhena.

1584 — Si pubblicarono, in quest'anno, per le stampe di Francesco Franceschi, i sette libri dell'Architettura del Serlio, con note di Gio. Domenico, padre dello Scamozzi (morto nel 1582), rivedute dal figlio (TEMANZA).

1585 — Agli ambasciatori della Repubblica Veneta, inviati a Roma per congratulazioni al nuovo pontefice Sisto V, fu compagno di viaggio lo Scamozzi, che illustrò loro le antichità romane.

1585, gennaio e febbraio — Continuano, per le scene del Teatro Olimpico, a Vicenza, i suoi lavori, compiuti per la recita dell'«Edipo» di Sofocle, la sera del 5 di marzo.

1586 — Costruisce a Padova la chiesa di San Gaetano e dei Santi Simone Giuda, Bartolomeo.

1586 — Disegna il salotto e il camino dell'Anticollegio nel palazzo ducale in Venezia (ornato d'intagli, bassorilievi e statue per Tiziano Aspetti) e l'altare della Cappella ducale vicina al Collegio.

1587 — Presenta due progetti a Venezia per il Ponte di Rialto (libro VIII, p. 330), l'uno a tre archi, l'altro a una sola arcata.

1589-90 — Disegna la Chiesa e il Convento degli Ognissanti in Padova; ma ora soltanto il Convento è secondo il tipo architettonico a lui proprio (SCOLARI).

1591 — Disegna la Chiesa e il Convento di San Michele in Este.

1591 — Fonda in Venezia il primo pilone per la fabbrica della chiesa e del convento dei Teatini in San Nicolò da Tolentino.

1592 — Si reca a Vicenza, e i Procuratori *de supra* vogliono sospesi i lavori all'ingresso della Libreria, « attesa l'assenza del nostro Architetto ».

1592 — Inizia il Palazzo Trissino, poi Porto, ora del Comune, a Vicenza. Rimasto incompleto, fu continuato dall'architetto Vincenzo Antonio Pizzocaro nel secolo XVII e ultimato nel seguente da Ottone Calderari.

1593 — Costruisce l'altare nella chiesetta del Palazzo Ducale a Venezia.

1593 — A richiesta del patrizio Francesco Duodo, rifabbrica la chiesa di San Giorgio, il Palazzo e le Logge sul colle di Monselice.

1593, 9 ottobre — Interviene alla fondazione della fortezza di Palma, della quale pose egli stesso la prima pietra. In essa, sono opere sue la Porta d'ingresso e la Chiesa (SCOLARI).

1594 — Disegna la Villa Bardellini a Monfermo, più a nord di Asolo, per il signor Valerio Bardellini, « il quale, secondo i nostri disegni, si mise a fabbricare ». Il Suburbano Bardellini andò demolito dopo che i possedimenti di questo signore passarono in casa Zen.

1594 — Ripara le fontane nel palazzo di casa Zen in Asolo.

1597 — Disegna la villa Molino alla Mandria, in quel di Padova, presso le terme di Abano, per il Cav. Nicolò di Vincenzo Molino. Ora la villa è di casa Dondi dell'Orologio.

1597 — Sistema definitivamente in quest'anno, con la cooperazione di Alessandro Vittoria, il vestibolo della Libreria a Venezia.

1597 — Fa il progetto per il ponte di Lisiera, presso Vicenza (FASOLO, in *Notizie di Storia e d'Arte vicentina*).

1597 — Per la famiglia Godi disegna un palazzo a Sermeso.

1597 — Disegna, lungo il canale di Monselice, il palazzo Molin.

1597 — Disegna il palazzo Priuli, che fu eretto a Carrara e, per la stessa famiglia, il palazzo di Padova a Santa Sofia, palazzo che fu poi dei Pesaro.

1598 — Torna a Roma per la terza ed ultima volta.

1599, 16 agosto — Parte col senatore Pietro Duodo, ambasciatore straordinario della Signoria di Venezia all'imperatore Rodolfo II, e giunge a Praga, dopo aver traversata l'Ungheria, la Moravia, la Slesia.

1600, 20 febbraio — Arriva a Parigi, viaggiando traverso l'Austria, la Baviera, l'Alsazia e buona parte della Francia.

1600, 14 marzo — Parte da Parigi, attraversa l'Isola di Francia, la Champagne, la Lorena, trattenendosi alquanto a Nancy (fig. 472) e a Toul (fig. 473), di cui fece ricordo nei disegni qui riprodotti (dall'*Itinerario* di Vincenzo Scamozzi, nel Museo Civico di Vicenza, a pp. 20, 21, 26). Sei giorni si prolungò la dimora in Nancy, dal 5 all'11 aprile. Poi, presa la via lungo la Meurthre, dall'Alsazia passò in Isvizzera, e, giù dal San Gottardo, arrivò in Italia e a Venezia.

1600, 11 maggio — Giunge, dopo quasi nove mesi di assenza, a Venezia, il giorno della festa dell'Ascensione.

1600 — L'ala sinistra in fianco al Palazzo Calergi a S. Marcuola, col prospiciente giardino, aggiunto dai Grimani, sui primi del '600, veniva abbattuta, secondo il progetto di Vincenzo Scamozzi, d'ordine della Signoria, nel 1658 (LORENZETTI, *Venezia e il suo Estuario*).

1600 — Va a Firenze ad invito di Roberto Strozzi, per accudire al palazzo della sua casa. « Onde », egli scrive, « a quest'effetto ci trasferimo anco in persona a Fiorenza dove per la loro mercè fussimo pur troppo honorati e favoriti dal mag.co sig. Alessandro suo fratello e da altri parenti et anco da quei signori e spiriti virtuosi ».

1600? — Disegna il palazzo Fladorf a Vuel, nel ducato di Clèves. « Non molti anni », scrive, « sono qui in Venetia facessimo i Disegni dell'Ill.mo sig. Adriano Filodorf, Barone di Blutt, persona di Belle lettere, per nobilitare un suo Castello detto di Vuel nel Ducato di Clèves assai vicino alla Mosa fiume ».

1600? — Disegna un castello per il Duca di Sbaras. « Con occasione », scrive, « di esser fermato qui in Venetia alcuni mesi per diporto e studio... Cristoforo Duca di Sbaras... si compiacque che facessimo per un suo sito (quasi in frontiera coi Tartari) l'invenzione d'un Palazzo in Fortezza, per resistere alle scorrerie ».

1601 — Dà mano a compiere il coro e la facciata della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia.

1602 — Va a Firenze per il palazzo Strozzi.

1604 — Disegna per il Duomo di Salzburg e per il Palazzo nuovo del-

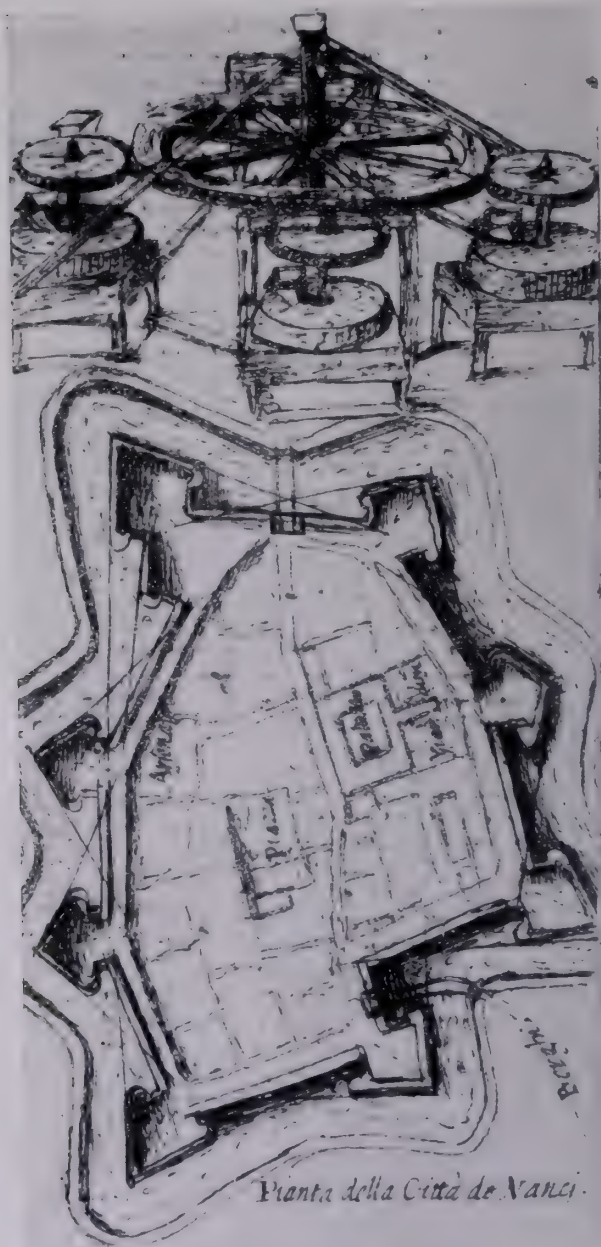



Fig. 472 — Vicenza, Museo Civico.
Vincenzo Scamozzi: Pianta di Nancy e disegno di un mulino a mano.
Dall'« Itinerario » dell'architetto.

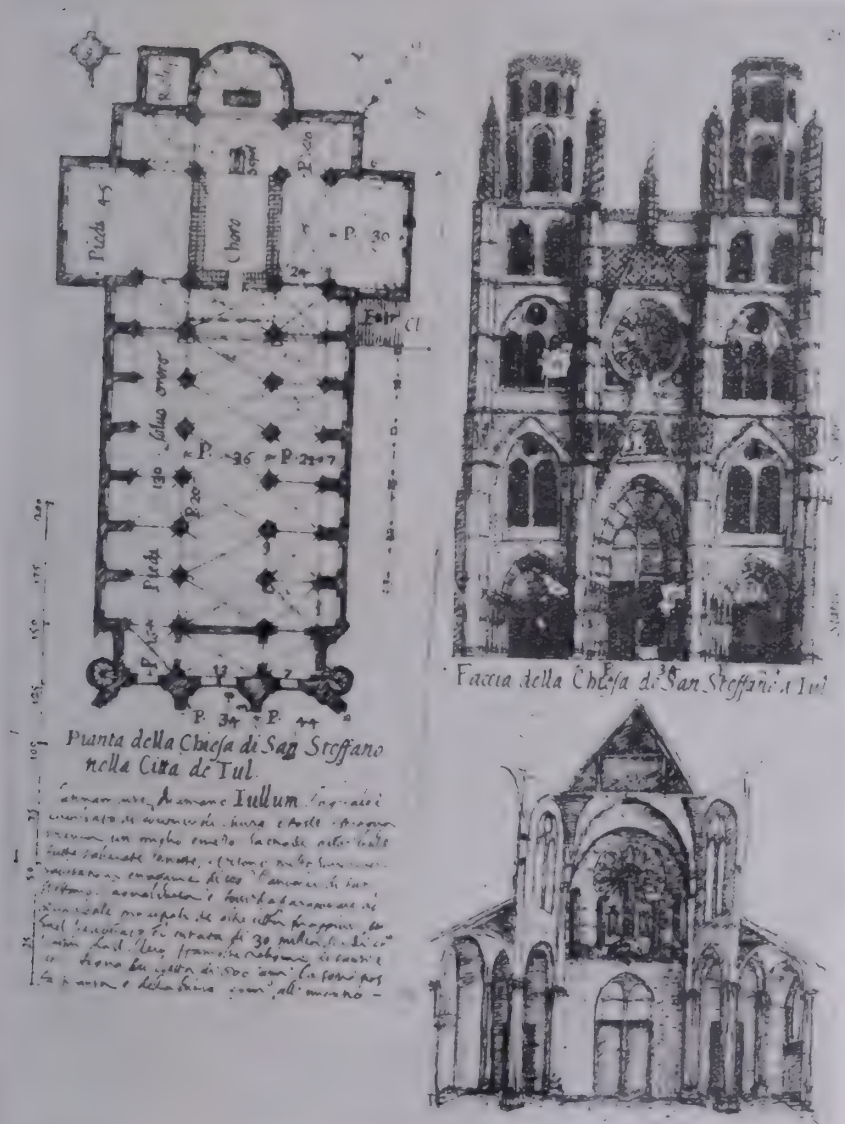



Fig. 473 — Vicenza, Museo Civico.
Vincenzo Scamozzi: Pianta, facciata, sezione della chiesa di Santo Stefano a Toul.
Dall'« Itinerario » dell'architetto.

l'arcivescovo Teodorico Volfango. « Con l'occasione », scrive, « che fussimo chiamati a Salzburg per i disegni del Domo, che in quel tempo si trattava di fare di nuovo, facessimo anco disegni per rifformare et accrescere il palazzo nuovo » (p. 251).

1604, 9 luglio — Il Senato Veneto ordina una ricognizione dello Scamozzi « per le atterrazioni delle lagune, per assicurar i lidi, fondar i porti e migliorare i canali ».

1604 — Disegna i Palazzi Attimis e Dalla Torre in Gorizia, del barone Adriano Hodorf a Clèves, del duca di Sbaras, che doveva erigersi sui confini della Polonia.

1605 — Disegna sei cappelle da unirsi alla chiesa di San Giorgio, sul colle di Monselice, per ottenere privilegi e indulgenze.

1607 — Disegna per riformare la Villa Cornaro presso Castelfranco. Egli scrive che Nicola Cornaro « ha ridotto, secondo i nostri disegni, un suo suburbano detto il Paradiso, poco fuori del Borgo di Castelfranco sul Trevigiano » (p. 289).

1608 — Ordina il Palazzo Ferretti al Dolo lungo la Brenta.

1609. — Per il Conte Domenico Trevisan disegna la villa Trevisan a S. Donà di Piave (p. 292).

1609. — Fabbrica il Palazzo Contarini a S. Gervasio in Venezia, qualificato dagli intendenti « *degno di primazia fra i bellissimi* » (SCOLARI).

1610 — Disegna il progetto per il Palazzo del Podestà, ora della Magistratura (cfr. FASOLO, cit.).

1610, circa — Disegna il progetto, non eseguito poi, per la facciata della chiesa di San Vincenzo a Vicenza (cfr. LUIGI ONGARO, *Il Monte di Pietà di Vicenza*, 1909. L'A. ne dà una piccola riproduzione: l'originale è sparito).

1611 — È a Bergamo per i disegni del Palazzo Pubblico e per il Duomo.

1611 — Disegna il Palazzo Bartolomeo Fino a Bergamo. « Facemmo » scrive, « l'inventione e i disegni che seguono ». Il disegno non fu eseguito. Fece anche altri disegni per la Casa Benati, poi Scotti, e per la casa Roncali.

1611 — È a Genova, dov'era già stato altre volte, e disegna la casa Ravaschiera.

1612-13 — Erige la Porta dorica del Magistrato all'Armar, ora Gran Guardia, sotto il portico del palazzo ducale.

1613 — Disegna il ponte sopra la Sona, affluente del Piave, a richiesta del Conte Domenico Trevisan.

1614, ottobre — È consultato per regolare i fiumi Brenta, Piave e Po.

1614 — Rinnova la chiesa di Pove presso Bassano.

1614 — Disegna i seguenti palazzi: Tiraboseo a Mestre, Corner a Murano, Grimani a San Marcuola, Barbarigo a San Trovaso.

1614 — Disegna una casa di campagna con gran loggia a Paluello.

1615 — Forma il modello per la costruzione dello Spedale dei Mendicanti, che fu poi, lui morto, continuata da altri.

1615, dicembre — Traccia il disegno della porta e del fornice della Sagrestia della chiesa di San Giovanni e Paolo.

1615, dicembre — Pubblica la sua « Idea Universale dell'Architettura in dieci libri ».

1616, 7 agosto — Muore.[1]

* * *

A ventidue anni, Vincenzo Scamozzi costruì la villa Verlato, ora della Negra, a Villaverla (fig. 474), riducendo un disegno del Palladio, appiattendolo, e mettendoci su un frontispizio triangolare, quasi minuscolo tricorno nel mezzo dell'ampia fronte. Come nel palazzo di Giustizia a Bologna, in piazza dei Tribunali, la parte mediana, che dovrebbe imperare nella facciata, poco, così indebolita, ne sporge: a Bologna, lo scarseggiare del rustico nel basamento; nei pressi di Vicenza, le balaustre, solo davanti ai parapetti delle tre finestre mediane del piano nobile, dànno idea di riduzione, di risparmio, d'impoverimento dell'esemplare palladiano.

---

[1] Bibliografia di Scamozzi Vincenzo: TEMANZA, *Vita di Vinc. Scamozzi*, Venezia, 1770; TEMANZA, *Vite*, 1778, p. 409/474; SCOLARI FILIPPO, *Della vita e delle opere dell'architetto Vincenzo Scamozzi*, commentario, Treviso, Andreola, 1837, p. 178; SCOLARI FILIPPO, *Lettera d'appendice al commentario sulla vita e le opere di Vincenzo Scamozzi giuntevi le notizie di Andrea Palladio*, Treviso, Andreola, 1838, p. 31; NUSSI NUSSIO, *Del ponte di Rivoalto. Al Serenissimo Pasquale Cicogna...*, Carme, Venezia, Merlo, 1846; ANONIMO, *Palazzo Bernardi, unica architettura in Roma dello Scamozzi, Arti e lettere*, I, 1863, p. 112; BUZZI TOMMASO, Il « Teatro all'antica » di Vincenzo Scamozzi in Sabbioneta. *Dedalo*, VIII, 1927-28, p. 488/524; B. G., *Noterelle ad una nota di Vinc. Scamozzi architetto, Arti e lettere*, II, 1863-4, p. 102/5; MONNERET DE VILLARD, *Antichi disegni riguardanti S. Lorenzo di Milano, Boll. d'Arte*, V, 1911, p. 471/84; YRIARTE L., *Sabbioneta «La petite Athènes», Gaz. des beaux arts*, XIX, 1898, p. 117/28; PALLUCCHINI RODOLFO, *V. S. e l'architettura veneta. L'Arte*, XXXIX, vol. VII, n. 6, 613/30, 1935; FRANCO FAUSTO, *La Scuola Scamozziana « di stile severo » a Vicenza*, in *Palladio*, I, 1937, II, p. 59-70.

A Vicenza, il palazzo Branzo-Loschi-Folco (fig. 475) rappresenta uno studio attento, diligente, dal Palladio. La parte bassa del basamento è liscia; la successiva, più alta, a bugne disegnate, lineate; sopra, nel piano nobile e nell'attico, la cortina della parete torna liscia. Come nelle architetture del Palladio, i balconi si protendono con le loro gonfie balaustre, davanti alle finestre, grande e tripartito quello

Fig. 474 — Villaverla, Vicenza (dintorni), Villa Verlato, ora della Negra. Vincenzo Scamozzi: Facciata.

mediano, minori gli altri ai lati. La serliana (fig. 476) nel mezzo gira l'arco sulle due spalle rette da pilastri, con figure che l'adornano poggiate alle sue curve, piccolo per le poderose spalle e per i due grossi pilastri corinzi scanalati al centro e i due laterali incassati nel muro. Molto aggettate son le cornici della trabeazione, così che per il loro spessore, per le grosse pilastrate della serliana, per i balconi con le gonfie ponderose balaustre, appaion sottili i riquadri ansati delle finestre. L'attico ha una lunga teoria di aperture quadre sotto il cornicione meno aggettato della trabeazione sottostante. Ma qui non abbiamo le colonne ioniche del Palladio tra le finestre maggiori, le sue paraste

Fig. 475 — Vicenza, Palazzo Branzo-Loschi-Folco.
V. Scamozzi: Parte mediana della facciata (due finestre a destra e due a sinistra della serliana).
(Fot. Alinari).

tra le altre quadrate dell'attico, e vien meno, col moto delle membrature, l'effetto di colore alla costruzione fredda, smorta nella sua riduzione dal modello palladiano.

Fig. 476 — Vicenza, Palazzo Branzo-Loschi-Folco.
Vincenzo Scamozzi: Particolare della serliana.
(Fot. Alinari).

A rialzare il tono delle sue costruzioni, servì il lavoro fatto in Venezia per le Procuratie Nuove (fig. 477), ove egli ripetè, tanto nel portico, quanto nel piano nobile, le forme della Libreria, senza segnare tra esse e le Procuratie Nuove il distacco divisato nel di-

Fig. 477 — Venezia, Procuratie Nuove. Vincenzo Scamozzi: Particolare. (Fot. Alinari).

segno (fig. 478). Vi aggiunse un secondo piano: sul dibattito di luci ed ombre sansoviniane, la sonora chiarità palladiana; una banda diademata sul capo dell'architettura fiorita del Sansovino, una nota di magnificenza e di festa aggiunta con la sua elevazione necessaria alla grandezza dell'area della Piazza di San Marco.

Fig. 478 — Firenze, Gabinetto di stampe e disegni agli Uffizi.
Vincenzo Scamozzi: Disegno per le Procuratie Nuove.
(Fot. Brogi).

Mentre iniziava le Procuratie Nuove, ornò la Sala dell'Anticollegio, conformandosi alla decorazione del Sansovino e del Vittoria, ai disegni di Giannantonio Rusconi e del Palladio per la ricostru-

Fig. 479 — Venezia, Palazzo Ducale. Vincenzo Scamozzi: Soffitto dell'Anticollegio (particolare). (Fot. Fiorentini).

zione delle sale del palazzo ducale distrutte dagli incendi del 1574 e del 1577. Nel soffitto (figg. 479 e 480), a ricchissimi stucchi bianchi e oro, sono tutti i motivi usati dal Vittoria nella Scala d'Oro, ma svolti in modo meno fine. Tra gli stucchi son piccoli cammei a monocromo azzurro, armoniosamente incastonati; ma non bene indo-

vinato è l'ornamento del soffitto a rosoni d'oro sul fondo. Nella larga zona del fregio (fig. 481) si vedon rettangoli del Montemezzano con ornamenti di lesene rivestite di candelabre e di cartelle. Sul campo bianco, fioriscono girali d'oro, mascherette, rose, ovuli, specchi nel centro con fondi aurei, e, sopra essi, sono figure bianche, genietti sulle curve, festoni, divinità. L'oro contorna le orlature, i cinti, i

Fig. 480 — Venezia, Palazzo Ducale. Vincenzo Scamozzi: Soffitto dell'Anticollegio (particolare). (Fot. Fiorentini).

diademi delle figure muliebri, gli elmi, gli spallacci dei guerrieri, le fibule, gli scettri. È una decorazione sovraccarica che si riversa anche sul camino disegnato dallo Scamozzi, scolpito da Tiziano Aspetti.

Eresse anche lo Scamozzi a Venezia il monumento a Marino Grimani in San Giuseppe di Castello (fig. 482), enorme, macchinoso mausoleo tripartito da colonne su altissimi piedistalli adorni di rilievi. Nella parte mediana, s'apre una porta con grosse cornici a timpano

Fig. 481 — Venezia. Palazzo Ducale. Vincenzo Scamozzi: Particolare del fregio e del camino. (Fot. Fiorentini).

spezzato reggenti un gran quadro tra due cariatidi. La robusta trabeazione che sopra si stende dentata di mensole ha forte aggetto e si ripiega sulle colonne, portando ad ogni ripiegamento una statua.

Fig. 482 — Venezia, San Giuseppe di Castello.
Vincenzo Scamozzi: Monumento a Marino Grimani.
(Fot. Fiorentini).

Dietro le quattro statue, s'innalza la cimasa con altre statue e candelabri, col frontispizio triangolare e uno specchio rientrante nel mezzo ove appare la Madonna patrona dei due defunti, seduti all'etrusca sui sarcofagi, nelle parti laterali dell'enorme t ittico, trasportata da atleti. Vi sono altri specchi a marmi colorati, a rilievi

Fig. 483 — Padova, San Gaetano. Vincenzo Scamozzi: Facciata. (Fot. Fiorentini).

bronzei del Campagna; vi è una gran pompa, un rigurgito d'ornati, ove si perde la sapiente gradazione del Sansovino.

Sempre ossequente al Palladio, non con dimostrazione di parole

Fig. 484 — Vicenza, Museo Civico. Vincenzo Scamozzi: *Spaccato e pianta* del Teatro di Sabbioneta.

dell'arcata, fiancheggiato da due anguste aperture rettangolari, divise per una cornice che le unisce ai capitelli dei pilastri. Quasi doppi dei pilastri mediani son questi pilastri laterali e, per tale differenza di larghezza, si riceve l'impressione che la parte centrale del fabbricato abbia avuto bisogno di puntelli, e sia stata soccorsa a fatica sin dal suo nascimento; ne deriva effetto di squilibrio, di zoppicatura. Il

Fig. 485 — Padova, Palazzo ex Priuli, ora Pesaro. Vincenzo Scamozzi: Facciata. (Fot. Fiorentini).

bugnato, che riveste il portico, si disegna tra solchi fondi nei pilastri; tenue, come a graffito, nella cortina e nei ventagli delle arcate. Nel piano superiore, al centro, sopra l'arcata e i due vuoti rettangolari, gira un'altra arcata e s'apron due vuoti a rettangolo tra quattro colonne ioniche alveolate; altre se ne innalzano nelle ali sull'asse dei pilastri del porticato. Sopra le colonne corre la trabeazione dentata dalle mensole, lungo le quattro mediane, mentre sulle colonne laterali solo ne compare un frammento. Rompe l'effetto generale questa discontinuità che è nel loggiato, nella trabeazione, anche nel discostarsi delle due finestre mediane al se-

Fig. 486 — Vicenza, Palazzo della Biblioteca del Seminario.
Vincenzo Scamozzi: Parte costruita del Palazzo.
(Fot. Alinari).

condo piano. E così si perde la signorile eleganza, l'unità dignitosa dello stile.

Più fedele al Palladio è lo Scamozzi nel palazzo Porto a Vicenza

Fig. 487 — Vicenza, Palazzo Trissino. Vincenzo Scamozzi: Facciata e fianco.
(Fot. Alinari).

(fig. 486), ora Biblioteca del Seminario, ma esso è una torricella, una fetta di palazzo, appena iniziato, sugli esempi del grande conterraneo: tre belle colonne composite, portate in alto da un doppio enorme

basamento e altissimi piedistalli palladiani, dividon la facciata; le finestre con balcone a frontispizio alternato a triangolo e a curva si stringono tra le colonne composite, e, sopra, tra i capitelli, s'inarcano grevi festoni.

Con lo stesso spirito, lo Scamozzi disegnò l'altro palazzo, di Galeazzo Trissino, ora del Comune (fig. 487), sul corso Umberto a

Fig. 488 — Vicenza, Palazzo Trissino. Vincenzo Scamozzi: Particolare. (Fot. Alinari).

Vicenza, riconosciuto suo capolavoro, giustamente perchè egli vi dette il meglio della sua frigida natura. Le colonne ioniche, nel porticato, e le lesene corinzie, nell'alto, dividono la fronte in parti ineguali, a intervalli ora larghi, ora stretti, e nel centro e all'estremità le colonne sotto e le paraste sopra si associano, producendo un effetto inconsueto, non grato. Nel piano primo, tra le liscie lesene, sul fondo a bugnato piatto, son finestre oblunghe, palladiane, a frontispizio triangolare, con brevi balconcini; ma quella grande arcuata del centro è coronata, come nel fianco, di statue (fig. 488).

Circa il palazzo Bonin attribuito al mitico Thiene, che lo fece

probabilmente costruire dallo Scamozzi (fig. 489), si può dire altrettanto, e cioè che la ricerca di variazioni toglie valore all'insieme, ne turba l'unità d'effetto, specialmente nella loggia del cortile (fig. 490), dove le parti mediane, come porte sovrapposte, aperte sulla parete piana centinata, mal comportano i laterali intercolunni; e, in alto, le finestre rettangolari, una nel centro sull'asse delle due porte del

Fig. 489 — Vicenza, Palazzo Bonin, già Thiene. Vincenzo Scamozzi: Esterno. (Fot. Alinari).

loggiato, due altre congiunte sulle tre colonne che le fiancheggiano, una sull'intercolunnio terminale della fronte a destra e a sinistra, non sono bene equilibrate tra loro, perchè quella di mezzo e le successive sembran rette da pareti e da colonne sottostanti, e le ultime hanno al disotto il vuoto.

Ricordiamo infine il Palazzo Contarini degli Scrigni, eseguito a Venezia dallo Scamozzi, che, pur seguendo, per molti segni, il Sansovino, rimane freddo, tirato. La porta, lievemente rientrante nel bugnato del basamento, è meschina, come lo è ogni apertura in questo.

senza cornici. Negli ordini superiori, le lesene sostituiscono le colonne, usate con gran magnificenza dal Sansovino, così che tutto appare più teso, tirato, freddo; le superfici, anche se eleganti e di proporzioni corrette, divengono meno pittoriche; il frontone sembra fuor di luogo col triplice finestrone. Il cortile è stretto e alto, a torre; e in esso è una vera da pozzo imitata da quella sansovinesca nel palazzo Dolfin-Manin, ora della Banca d'Italia.

Fig. 490 — Vicenza, Palazzo Bonin, già Thiene. V. Scamozzi: Cortile. (Fot. Alinari).

Arduo è seguire lo Scamozzi nelle tante architetture, suggerite dai suoi disegni, non eseguite direttamente: a Firenze, per il Palazzo Nonfinito; a Genova, per il Palazzo Fieschi in piazza del Duomo, ecc., ecc. Nella facciata di San Giorgio a Venezia si studiò di applicare i disegni del Palladio, e nel Teatro Olimpico lavorò allo scenario ornatissimo.

Instancabile, disegnò molti fogli reali, ma il ritmo del Palladio e del Sansovino, in quella sua gran produzione, venne meno, come se egli non sentisse la musicalità del primo e la ricchezza pittorica del secondo. Cadde perciò nella freddezza e nel gioco meccanico; il grande equilibrio dei Maestri si dissolvette; tutto l'eccelso fastigio della Ri-

nascita, splendente di imperitura bellezza, si offuscò alla fine del Cinquecento, e gli eredi dei genî, dei fondatori delle nuove fondamenta dell'arte, non portarono intatta l'eredità all'avvenire. [1]

---

[1] L'elenco dei palazzi, delle chiese e delle opere varie inventate ed eseguite dallo Scamozzi è il seguente, secondo l'ordine cronologico dello SCOLARI, cit.:

1569 — Palazzo Godi a Vicenza.
1574 — Lanterne alle cupole di San Salvatore in Venezia e coro pensile nella stessa chiesa.
1575 — Palazzo Contarini in Loreggia, provincia di Padova.
1575 — Palazzo Verlato in Villaverla, provincia di Vicenza.
1576 — Palazzo Pisani sulla rocca di Lonigo, provincia di Vicenza.
1577 — Palazzo Trissino, presso il Duomo, a Vicenza.
1581 — Chiesa e convento dei Teatini in Padova.
1582 — Fabbriche della Libreria e delle Procuratie in Venezia.
1584 — Scene stabili nel Teatro Olimpico.
1585 — Porta e Camino nell'Anticollegio, altare nella cappella del Palazzo Ducale a Venezia.
1585 — Deposito del Da Ponte alla Carità in Venezia.
1587 — Disegni per il Ponte di Rialto.
1587 — Ordinamento del Museo nella Libreria di Venezia.
1588 — Disegno per il teatro Gonzaga in Sabbioneta.
1588 — Palazzo Duodo a Santa Maria Zobenigo in Venezia.
1588 — Palazzo Badoer a Peraga; Cornaro a Poisol.
1590 — Palazzo Contarini a Loreggia.
1592 — Palazzo Trissino sul Corso a Vicenza.
1592 — Palazzo Duodo a Monselice sul colle.
1592 — Porta della fortezza di Palma.
1594 — Casa Bardellini in Monfermo.
1594 — Modello delle fabbriche sulla Piazza di San Marco in Venezia.
1594 — Fontane di Casa Zen in Asolo.
1596 — Rinnovamento del modello della Piazza suddetta.
1597 — Palazzo Godi a Sermezo nel Vicentino.
1597 — Palazzo Molin sul Canal di Monselice.
1597 — Palazzi Priuli in Padova a S. Sofia e a Carrara.
1597 — Pompe per la Dogaressa Morosini.
1601 — Coro e facciata di San Giorgio Maggiore in Venezia.
1602 — Contributo all'architettura del Palazzo Strozzi in Firenze.
1604 — Palazzo Attimis e Dalla Torre in Gorizia.
1605 — Cappelline a seguito della chiesa e del palazzo Duodo a Monselice.
1607 — Palazzo Cornaro a Castelfranco.
1608 — Palazzo Ferretti al Dolo.
1609 — Palazzi Contarini a S. Gervasio in Venezia e Trevisan a S. Donà di Piave.
1610 — Palazzo Pretorio a Vicenza.
1611 — Palazzo Pretorio a Bergamo.
1611 — Deposito dei Grimani.
1611 — Ponte di legno sul Sona a Feltre.
1612 — Ala del Palazzo Vendramin in Venezia.
1612 — Porta della Gran Guardia sotto il Palazzo Ducale a Venezia.
1614 — Palazzo Tirabosco a Mestre.
1614 — Casa con gran loggia a Paluello.
1614 — Palazzo Corner a Murano, Grimani a S. Marcuola, Barbarigo a S. Trovaso.
1614 — Spedale dei Mendicanti a Venezia.
1614 — Porta e fornice della Sagrestia di S. Giovanni e Paolo a Venezia.
1614 — Porta nella Sagrestia della Carità in Venezia.
1614 — Riparazioni alle cupole di Santa Maria in Venezia e di Santa Giustina in Padova.
1614 — Riparazioni alla Rotonda presso Vicenza

G. B. ALBANESE

Tra gli architetti vicentini vengono nominati Giulio Thiene, Giovanni Grazioli e Giovan Battista Albanese.

Il primo, intenditore e buongustaio, come tanti vantati dal Palladio, non ha dato prova di abilità nell'architettura; il secondo appare nei libri del Comune con molta frequenza, ma, quale sovrastante dei lavori eseguiti per la città, sorveglia la costruzione delle varie arcate della Basilica, controlla il materiale usato, emette buoni per i pagamenti, senza nulla produrre di suo. Il terzo, G. B. Albanese [1], diresse i lavori per la chiesa di San Vincenzo, di cui fece il disegno, pur toccandogli di seguirne un altro.

Il ponte di San Michele in Vicenza, caduto nel 1619, fu ricostruito, in modo simile al precedente, subito dopo; e G. B. Albanese ne ebbe la cura; ma poi, forse per diversità di vedute, si allontanò dal campo di lavoro, e il progetto di ricostruzione si deve agli architetti Contino di Venezia. Ci sono anche degli altari che, nella loro struttura, richiamano il nome di G. B. Albanese, ma in essi, che si rassomigliano tutti, manca fantasia. [2]

---

[1] Sopra gli Albanesi, pubblicammo tutte le maggiori notizie nel vol. X, parte III, sulla Scultura del Cinquecento, in questa *Storia dell'Arte Italiana*.

[2] Tutte queste notizie mi sono state generosamente fornite dal Prof. Dott. GIULIO FASOLO, che ha dedicato ai maestri della sua città il più attento ed entusiastico studio.

2.

A VERONA

PAOLO - GIAN GIROLAMO - MATTEO SANMICHELI - ALVISE E BERNARDINO BRUGNOLI - GIROLAMO E MELCHIORRE BERTÒ - DOMENICO CURTONI - GIULIO SAVORGNANO - FRANCESCO MALACREDA - GIO. BATTISTA BRAGADIN.

PAOLO, GIAN GIROLAMO, MATTEO SANMICHELI

Paolo Sanmicheli, cugino di Michele, nato tra il 1476 e il 1481, a Porlezza, tagliapietra, risiedette dal 1517 circa a Verona, e assistette Michele nell'erezione della cappella Pellegrini e di porta Palio, nell'esecuzione della facciata di Santa Maria in Organo, nella costruzione di Palazzo Canossa. Morì nel 1559, non lasciando distinguere la sua arte da quella del grande architetto. Il tagliapietra non fece che eseguire, probabilmente, con fedeltà, i piani, i modelli, che gli erano forniti.

Il figlio di Paolo, Gian Girolamo Sanmicheli, nato probabilmente nel 1516, fu provvigionato, ancor giovinetto, dal governo veneziano, e seguì varie volte Michele in Dalmazia. Vi andò, poco più che ventenne, per le difese di Zara, Nona, Obreazzo, Novegradi, Sebenico, Verpoli, Racchienizza, Daslina, Scardena, Traù, Spalato e Cattaro, secondo i piani e i consigli di Michele. Al servizio della Repubblica veneziana, che sempre gli accrebbe il compenso, costruì, nel 1540 la Porta di Terraferma a Zara, già da noi riprodotta (fig. 279) e la loggia Sanmicheli a Hvar (Lesina). Assistette Michele nelle fortificazioni di Padova, e, nel 1545, presentò al Doge il modello in legno per le fortificazioni di Corfù, dove il Senato veneziano lo aveva inviato nel 1544, e dove tornò nel 1546 e fabbricò fortezze sino al 1548. In quest'anno venne mandato a Cipro, dove pensò a fabbricare forti in Famagosta, Nicosia e nel porto di Baffo: quindi a Creta, dove diresse le fortificazioni di Candia, Sithia, Rettimo e Canea.

Tornato a Corfù, ne studiò la difesa, particolarmente quella di Famagosta, ma, avendo fatta un'escursione a Creta, mandò, il 29 di-

cembre 1548, una lunga relazione al Senato sulle fortificazioni di Cipro e di Candia. Nel 1550, tornato in Italia, ispezionò le fortezze di Verona, Legnano, Brescia, Peschiera, Vicenza, Padova e d'altri luoghi; poi senz'indugio, nonostante le sue nozze con Ortensia Fracastoro, riprese il viaggio verso Corfù, ove rimase due anni, e costrusse il bastione di San Sidro; nel 1557, era a Cipro, e nel 1558, mandato alla

Fig. 491 — Corfù, Loggia. Gian Girolamo Sanmicheli: Facciata. (Dal Langenskiöld).

Repubblica un *memorandum* sulla fortezza di Limissos, cadde morto, a 45 anni, forse avvelenato, l'infaticabile architetto militare.

La sua arte nella Loggia di Lesina, nel portale di San Nicolò di Sebenico, nella Porta di Terraferma a Zara, nella Loggia in Corfù (fig. 491), riecheggia sempre quella di Michele, senza averne la stretta unità, anche quando egli si studia di eseguirne i modelli.

Matteo Sanmicheli, chiamato Milanese, fratello di Paolo, nato a Porlezza fra il 1480 e il 1485, architetto e scultore, lavorò in Monferrato, in Torino e a Saluzzo. Lavorò anche alla Certosa di Pavia, con suo fratello Marco.

ALVISE E BERNARDO BRUGNOLI

Alvise (nato tra il 1508 e il 1509, morto nel 1560), cognato di Gian Girolamo Sanmicheli, lo assistette nelle fortificazioni di Levante, specie in quelle di Famagosta. Soprintendente alle opere di difesa, secondo i piani di Michele Sanmicheli, a Legnago, a Capo d'Istria, Murano, Monfalcone, Zara e Famagosta, lo assistette nei vari edifici di Verona, principalmente a San Giorgio in Braida.

Bernardino, suo figlio, nato nel 1538, lavorò in Verona nel campanile della Cattedrale e in San Giorgio in Braida; completò la Madonna di Campagna nel 1561. Nel 1580 andò a Mantova, ove divenne capo architetto del Gonzaga, fino a che nel 1583 morì.

GIROLAMO E MARCHIORO BERTÒ

Girolamo Bertò o Berthoux o Albertoni fu assistente a Michele Sanmicheli in Creta, nelle fortificazioni.

Marchioro o Melchiorre, suo figlio, « perito della professione de bombardiero et de ingegnero », fu pure a Creta, per lavori di difesa. Sino al 1574 fu « ingegner et proto in tutte le fabbriche » delle fortificazioni della Canea.

DOMENICO CURTONI

L'ultimo della famiglia Sanmicheli è Domenico Curtoni, che fabbricò la Gran Guardia Vecchia in Verona (figg. 492-493), forse valendosi, com'è stato supposto, d'un disegno di Michele Sanmicheli per la basilica di Vicenza. Comunque sia, l'eredità di questo grande è palese, sebbene il loggiato inferiore, con i suoi uniti pilastroni massicci e il basamento altissimo, sembri richiedere una elevazione maggiore dell'ordine superiore. La bassa scalinata a gradi affilati, divisi da sponde marmoree, innalza il loggiato, che sempre più comporterebbe una corrispondenza di grandezza nel piano soprastante, per quella sua serie imponente di arcate, sorrette dai possenti duplici piedistalli a bugnato, aperte tra i fianchi poderosi, nei quali si schiudono due piccole sovrapposte finestre, che non ne scemano la robu-

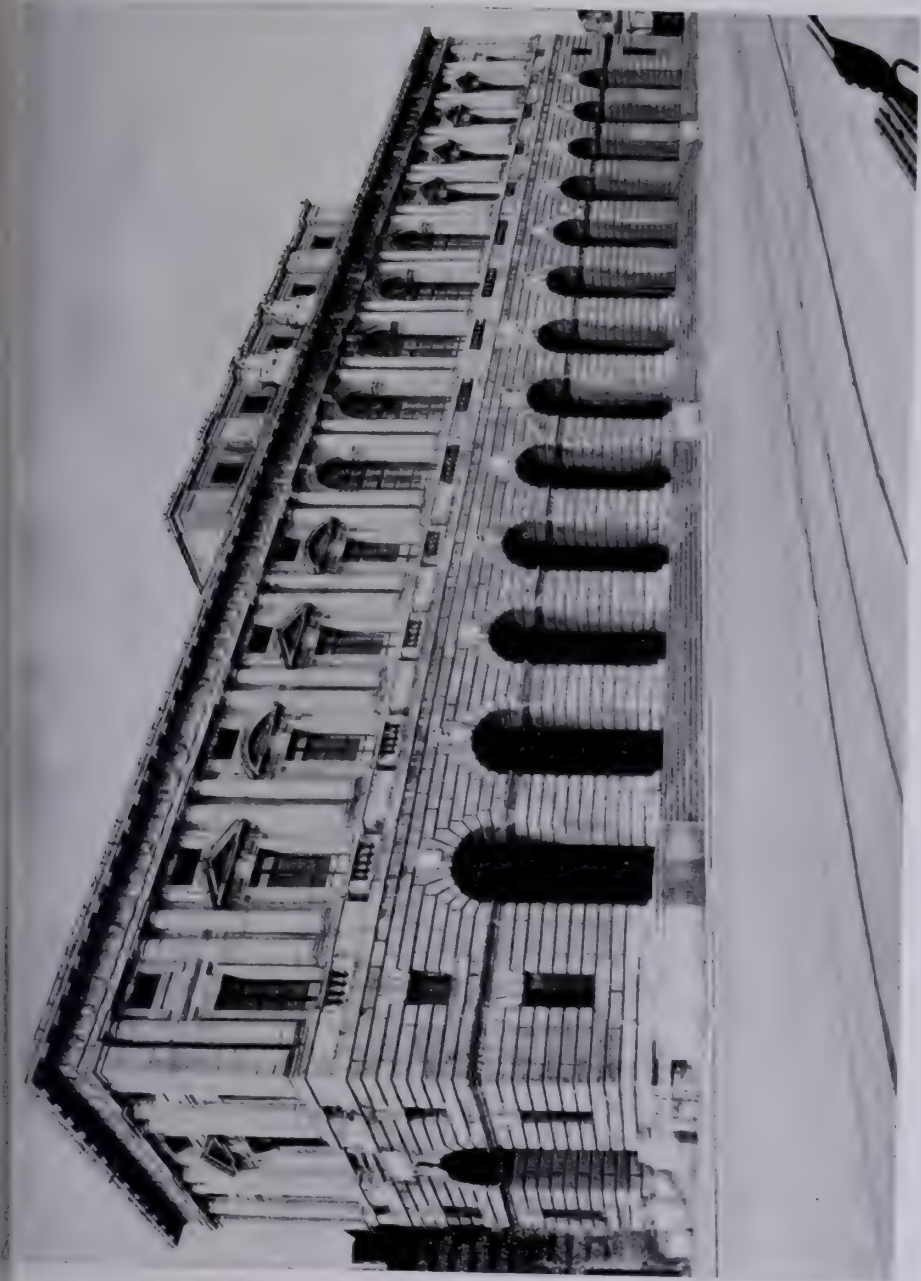



Fig. 492 — Verona, Palazzo della Gran Guardia. Domenico Curtoni: Facciata.
(Fot. Vincenzo Bonaccini)

stezza di massa. Nell'ordine superiore, la serie di finestroni con frontispizio curvo e triangolare alternato, fra colonne binate, i cui piedistalli riuniti ne dividono i balconi a balaustre, forma le ali della

Fig. 493 — Verona, Palazzo della Gran Guardia. Domenico Curtoni: Facciata e fianco. (Fot. Alinari).

Gran Guardia Vecchia, che, nel mezzo ha cinque finestre a centina, più alte delle laterali, senza le sovrapposte aperture a rettangolo nei fianchi. Così alte, esse alleggeriscono la massa troppo estesa, ottenendo corrispondenza tra i due ordini; corrispondenza ribadita anche dall'attico, sovrastante alle cinque finestre mediane con quadre aperture tra pilastri a specchio, sopra il robusto cornicione con fregio classico.

Fig. 494 — Verona, Palazzo della Torre. Domenico Curtoni: Facciata. (Fot. Vincenzo Bonacini).

Oltre il gran fabbricato, gli è attribuito il Palazzo della Torre (fig. 494), ove, specialmente nel cortile a bugnato (fig. 495), riecheggia l'arte del Sanmicheli, senza la sua forza ferrea; le paraste doriche innalzate, o meglio adagiate sul bugnato, non hanno la pressione e lo slancio dei pilastri di Palazzo Grimani, non si uniscono

Fig. 495 — Verona, Palazzo della Torre. Domenico Curtoni: Cortile. (Fot. Vincenzo Bonacini).

alle sbarre del bugnato come nel Palazzo Roncalli a Rovigo e nel Palazzo Bevilacqua a Verona.

GIULIO SAVORGNANO, FRANCESCO MALACREDA o MALAGRIDA, GIUVAN BATTISTA BRAGADIN

Giulio Savorgnano (1516 o 1518-1595), architetto militare, morto Michele Sanmicheli, attese al compimento delle difese di Candia e d'altri luoghi; morto Francesco Malacreda, continuò le fortificazioni veronesi. Il bastione del Crocefisso, presso il baluardo di San Francesco, porta la data 1565 e la scritta: FRANCESCO MALACREDA

INZEGNER. Al compimento delle fortificazioni di Verona cooperò anche Giovan Battista Bragadin.[1]

---

[1] Questi appunti sui seguaci del Sanmicheli sono tratti in gran parte dal libro citato del LANGESKIÖLD: Furon consultati per le fortificazioni veneziane i libri di GIUSEPPE GEROLA sui «Monumenti veneti dell'Isola di Creta», Venezia, 1906; MARIANO BORGATTI, *La rocca di Peschiera*, nella *Rivista d'artiglieria*, 1917; MAGGIOROTTI LEONE ANDREA, *Architetti e architetture militari*, dall'*Opera del Genio italiano all'Estero*, I; ARENA ANTONIO, *Notizie inedite sull'architetto Bernardino Brugnoli*, in *Madonna Verona*, a. VII, 1913; ZOPPI VINCENZO, *Discorso di Michel de Sanmicheli circa il fortificare la città di Udine ed altri luoghi della patria del Friuli* diretto al doge di Venezia Pietro Lando, (1543); MARCHI FRANCESCO, *Architettura militare*, libri III, Brescia, 1599; CORONELLI P. M., *Conquiste della Serenissima Repubblica di Venezia nella Dalmazia, Epiro e Morea*, 1686; MAGGI GIROLAMO, *Fortificazione*, Venezia, 1584.

3.

A BRESCIA

LUDOVICO BERETTA - PIETRO MARIA BAGNADORE - G. LANTANA.

LUDOVICO BERETTA [1]

Ludovico Beretta fu architetto della città di Brescia, per ventidue anni, dal 1550 al 1572, quando mancò ai vivi. Tutti gli attribuiscono il Casino Fusinato, poi Dolzani, ora Maspero (fig. 496), dove si può vedere una distribuzione degli elementi della facciata alla Veneta, ma tutti abbassati, diminuiti di spessore, accarezzati da sottili ornamenti, che non servono tuttavia ad avvivarli, a scaldarli.

L'altro palazzo che gli è attribuito, il Palazzo Maggi, in via dei Musei (fig. 497), ha qualche lineamento palladiano, specie nelle paraste doriche sopra alti piedistalli del pianterreno, tra le finestre con semplici incorniciature a sopraccigli, tangenti, come i capitelli delle paraste, all'architrave; ma tali architetture posson quasi considerarsi l'eco delle grandi forme venete che si perde nel lontano. In un'altra palazzina, Lana Ghidella (fig. 498), si possono vedere elementi veneti

---

[1] Regesti di Ludovico Beretta:

1518 — Nascita.

1550-1572 — Per 22 anni presiede alla gran fabbrica della Loggia.

1550, 4 dicembre — Viene eletto, con deliberazione consigliare, architetto della città.

1552-54 — Disegna la Strada Nuova.

1552, 22 aprile — Vien confermato nella carica suddetta, con aumento dello stipendio.

1554, 29 maggio — Riceve provvigione per edificare il palazzo Uggeri, poi Ganas.

1558, 14 aprile — Fa il disegno dei portici a monte del mercato del lino.

1560 — È chiamato ad assistere al contratto per il fondo di Lorenzo Sampellegrino, sul quale fu eretta la cappella maggiore.

1560, 14 febbraio — Dirige le opere d'ornato affidate ai due Fortinelli di Bornato, al Bissone e all'Antegnato, delle quali esiste il contratto nell'Archivio municipale.

1562, 18 luglio — Lettera del Palladio e di Giannantonio Rusconi ai Signori di Brescia, circa le opere fatte o da farsi nel palazzo della Loggia, per le quali proclamano il valore del Beretta.

1563, 16 aprile — Egli è confermato nella carica del Comune bresciano, ricevendo nuovo aumento di stipendio.

1572 — Muore, e gli è sostituito l'intagliatore architetto Gio. Maria Piantavigna.

Fig. 496 — Brescia, Palazzo Dolzani, poi Masperi.
Ludovico Beretta: Facciata.
(Fot. Rinaldo Schreiber di Brescia).

Fig. 497 — Brescia, Palazzo Maggi di Gradella.
Ludovico Beretta: Facciata.
(Fot. Rinaldo Schreiber di Brescia).

Fig. 498 — Brescia, Palazzina Lana-Ghidella, in via Agostino Gallo.
Ludovico Beretta (?): Facciata.
(Fot. Rinaldo Schreiber, Brescia).

Fig. 499 — Brescia, Loggia. Ludovico Beretta: Parte superiore. (Fot. Alinari).

commisti ad elementi toscani, per quel farsi eclettiche le forme architettoniche distanti dal centro di produzione, dove si complicano il carattere, lo stile. Al Beretta dobbiamo, in particolare, attribuir la parte superiore della Loggia (fig. 499), che ha la inferiore architet-

tata dal Formentone, con arcate grandi alla bramantesca. Par che il disegno si debba attribuire al Sansovino, ma l'ornato sovrabbonda, anche nelle candelabre. Il fregio è alla Lombardo, ma forte di rilievo, romanamente staccato, con potenti sottosquadri d'ombra; in tutto, l'ordine è serrato. I bellissimi clipei entro adorni quadrati, che fiancheggiano le finestre, non sono semplice ornamento, ma pause metriche; le finestre, tra i pilastri scanalati, son di tipo sansovinesco; e le balaustre della balconata han due bulbi divisi per un anello. Queste però non furono opera del Beretta, ma dell'intagliatore Piantavigna che lo sostituì quando mancò di vita.

PIETRO MARIA BAGNADORE [1]

Dopo il Beretta, Brescia, che non ebbe particolar valore nell'architettura col successore di lui, Gio. Maria Piantavigna, ricorse all'opera di Pietro Maria Bagnadore, il quale, nel loggiato del palazzo municipale e in altre costruzioni, volle conformarsi all'arte di Ludovico Beretta. Costruì la chiesa di Sant'Afra a Brescia, con facciata a finestroni lunghissimi, con la porta a timpano tronco, e una tabella fra i tronconi; con l'interno a tre navate separate da fasci di pilastri, sopra basi basse, tarchiate. Tutto è basso, senza vita, senza carattere di personalità artistica; di fattura grossolana, a sagome contorte, mancante di proporzioni, pedestre.

Al Bagnadore è anche attribuito il palazzo di fianco alla loggia, ove tutto è piatto, liscio, con divisioni meccaniche, superficiali, delle fasce in ispecchi.

---

[1] Regesti:

1580 — Ricostruisce Sant'Afra.

1591 — la Città di Brescia l'incarica di costruire il Monte Grande, tenendo in conto le forme antiche restanti.

1595 — Erige i portici che prospettano il palazzo municipale, coordinandoli nelle modanature alle fabbriche fiancheggianti la piazza nuova, architettata da Ludovico Beretta.

1596 — Disegna la fontana della Torre della Pallada, e il modello è da lui stesso eseguito.

1611 — Disegno del tempio di San Domenico.

1619 — In quest'anno si ha notizia che egli opera ancora. Sappiamo inoltre che ebbe per lui compimento l'ospedale delle donne, fondato dal vescovo Zane nel 1523; e che egli fece il disegno del tempietto alla Madonna del Lino.

Fig. 500 — Brescia, Duomo Nuovo. Gio. Battista Lantana: Esterno.
(Fot. Alinari)

Fig. 501 — Brescia, Duomo Nuovo. Gio. Battista Lantana: Particolare dell'esterno.
(Fot. Schreiber di Brescia).

GIO. BATTISTA LANTANA

Breve ebbe la vita quest'architetto, nato nel 1581 e morto nel 1627, poco dopo aver presieduto con Giacomo Tabarello alla fabbrica del forte di Tirana. Egli ebbe nome per il disegno della nuova cattedrale bresciana, presentato nel 1623 e approvato il 22 dicembre dello stesso anno. Ivi, nella facciata (figg. 500-501), mostra, come il Beretta, elementi palladiani uniti ad altri toscani, l'eclettismo di confine nel campo architettonico veneto.[1]

[1] Bibliografia: PAPALEONI G., *Nuovi documenti sull'architetto bresciano Ludovico Beretta*, in *Arch. Stor. Lomb.*, XVII, 1890; ZAMMARETTA AQUILINO, *Gli architetti Beretta di Brinzago e la loro attività artistica*, in *Per l'Arte Sacra*, XI, 2, 1935; GUERRINI PAOLO, *Elenco delle opere d'arte della diocesi e della provincia di Brescia*, in *Brixia Sacra*, XI, 1930; XII, 1921; XIII, 1922.

4.

A CREMONA

GIULIO, VINCENZO E ANTONIO CAMPI - FRANCESCO E GIUSEPPE DATTARO, DETTI PICCIAFUOCO O PIZZAFUOCO

GIULIO, VINCENZO E ANTONIO CAMPI

Giulio Campi, fratello maggiore di Antonio, non ha lasciato tracce sensibili nell'architettura, nonostante che sia vantato dallo Zaist per il suo valore in quest'arte, mentre Vincenzo Campi, che fu a Mantova presso Giulio Romano, portò a Cremona le forme di questo maestro che, dalla città dei Gonzaga, si diffusero attorno, giù nell'Emilia, e su verso il Veneto. Ma nel fabbricare fu più attivo Antonio Campi, che fece il palazzo dei marchesi Vidoni, di fronte alla chiesa parrocchiale di Santa Cecilia, e l'altro alle Torri Pallavicine alla Calzana. Non sappiamo presentare questo maestro e i Campi nella loro opera architettonica. Se di Antonio Campi è la facciata di Santo Abbondio di Cremona [1], essi vanno verso la Lombardia con quelle ripartizioni della parete in ispecchi; se invece fosse loro la facciata della chiesa di S. Pietro, essi accetterebbero, in modo assai meschino, il tipo delle chiese romane. Comunque, le notizie che si hanno su questi pittori mostrano il loro orientamento architettonico verso Mantova, la reggia di Giulio Romano.

La famiglia di quei pittori, quando si esercitò nell'architettura, prese parte principalmente a grandi apparati, e così Giulio Campi fabbricò archi trionfali per il passaggio di Carlo V, mosso all'impresa di Algeri; Antonio Campi l'apparato funebre per D. Sigismondo Picenardi, Senatore di Milano.

---

[1] La facciata (fig. 502) ha ripartizioni schematiche mediante lesene e specchi, un grande oculo sulla porta, triangolare il frontone, convesso il fregio. Opera fredda, meschina, di derivazione mantovana. L'interno ha una sola navata, larga, fiancheggiata da cappelle, con lunettoni al disopra aperti da un oculo; mal combinato il coro, con la sua cupola irregolare, rivestita da pitture illusionistiche.

Fig. 502 — Cremona, Sant'Abbondio. Antonio Campi: Facciata.
(Fot. Negri).

In quelle macchine per feste o per funebri, i pittori si prodigavano, occultando le armature di legno con la decorazione simbolica, così che il loro lavoro risultava, sul manichino architettonico, di pittoriche

Fig. 503 — Cremona. Palazzo Pallavicini. Giulio Campi (?): Facciata.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 504 — Cremona. Palazzo Pallavicini. Giulio Campi (?): Cortile.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 505 — Cremona, Palazzo Pallavicini. Giulio Campi (?): Scalone.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 506 — Cremona, Palazzo Ugolani Dati. Giulio Campi: Facciata.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 507 — Cremona, Palazzo Ugolani Dati. Giulio Campi: Cortile.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 508. — Cremona, Santa Margherita. Giulio Campi: Prospetto.
(Fot. Negri).

sovrapposizioni. Tuttavia Giulio Campi, che a Mantova fu dappresso a Giulio Romano, potrebbe riconoscersi in una serie di palazzi cremonesi, dove, specialmente nei cortili, si senton riecheggiare i co-

Fig. 509. — Cremona, Santa Margherita. Giulio Campi: Interno.
(Fot. Negri).

lonnati dell'interno del palazzo del Thè. Nel palazzo Pallavicini, la facciata unisce forme palladiane alle mantovane di Giulio Romano (fig. 503), ma nel cortile si rivede il fascio di pilastroni del palazzo

del The (fig. 504), e monumentale è lo scalone (fig. 505). Più organico, benchè della stessa squadra d'architetto, è il palazzo Ugolani Dati eretto nel 1561 di (fig. 506), dove, nel cortile, si ripetono le arcate rette dai quadruplici colonnati, qui meno stretti in fascio, come nel palazzo del Thè (fig. 507). A Giulio Campi non si attribuiscono i due palazzi, indicati quale opera di Giuseppe Dattaro, non per antica notizia, mentre di Giulio si ritiene la bella chiesetta di Santa Margherita (figg. 508-509), con la singolare tessitura del bugnato che riveste la vivida facciata e con la vasta armonia dell'interno, a una sola nave, da lui adorna d'affreschi.

FRANCESCO E GIUSEPPE DATTARO, DETTI PIZZAFUOCO O PICCIAFUOCO

Di Francesco poco sappiamo, e meno ancora di Giuseppe, forse suo figlio; il primo morto nel 1585 o poco avanti, il secondo nel 1619. Scrisse il Lamo che Francesco restaurò in Cremona, nel Duomo, la

Fig. 510 — Cremona, Palazzo Pagliari. Francesco Dattaro (?): Fronte. (Fot. Fiorentini).

Fig. 511 — Cremona, Palazzo Pagliari. Francesco Dattaro (?): Fianco.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 512 — Cremona, Palazzo Pagliari. Francesco Dattaro (?): Cortile.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 513 — Cremona, Palazzo Pagliari.
Francesco Dattaro (?): Loggiato che forma andito davanti alla scala.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 514 — Cremona, Palazzo Pagliari. Francesco Dattaro (?): Scala con l'andito.
Fot. Fiorentini).

cappella del Sacramento, detta ora della Madonna del Popolo, con stucchi messi a oro dal Bombarda, ossia da G. B. Cambi.

Forse a lui appartiene il Palazzo Pagliari in Cremona (figg. 510-511) che non ha la solennità degli altri due attribuiti a Giulio Campi, ma è più ricco d'ornati, con cimieri di riccioli, con duplici mensole a sostegno del cornicione, con varietà di bugnato: lineato lievemente

Fig. 515 — Cremona, Palazzo Pagliari. Francesco Dattaro (?): Soffitto della scala.
(Fot. Fiorentini).

nel basso, tutto punteggiato, bucherellato, nei conci intorno alle finestre, a forti solchi nel contorno dei conci dell'ordine superiore; alte le bugne verso il piano terra, meno alte più in su, brevi tra i cimieri delle finestre al primo piano. L'architrave sopra l'ordine inferiore è una gran zona piatta, il fregio ha ornati di stampo romano a spire, raggiati son gli scudi tra le duplici mensole fogliacee, con strambo capitello ionico, del cornicione; tutto mostra sete di ricchezza ornamentale, di pompa pittorica. Tra le finestre del primo piano son piccole finestre cieche incorniciate di bugnato, come da rarefatti puntolini di dado, ma forse cieche non erano le piccole in-

Fig. 516 — Cremona, Duomo, Francesco Dattaro e il Bombarda: Cappella del Sacramento.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 517 — Cremona, Duomo. Francesco Dattaro: Cappella dell'Assunta.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 518 — Cremona, Duomo. Francesco Dattaro: Altare di San Michele.
(Fot. Fiorentini).

Fig. 519 — Cremona, Duomo. Francesco Dattaro: Sepolcro Sfrondati.
(Fot. Fiorentini).

truse, sopra le quali, a interrompere l'aspetto dell'ordine superiore, corre una gran fascia, e, sulla fascia, rettangoletti di bugnato, e su di essi l'alto cornicione.

Queste considerazioni sulla fronte del palazzo ci fan supporre che l'architetto sia un decoratore, quale vediamo essere Francesco Dattaro, a cui siam disposti ad attribuire il palazzo Pagliari. Anche nell'interno (figg. 512-515) il decoratore si sovrappone all'architetto, e tutta quella imponenza architettonica, derivata dalle reggie mantovane, che si nota nei due palazzi Pallavicini e Ugolani Dati, vien meno, per lo studio di accarezzare, di ornare, di variare gli effetti. Francesco Dattaro lavora alla cappella del Sacramento nel Duomo (fig. 516), che il Cambi, detto il Bombarda, sovraccarica d'ornati. Essa ha tanta affinità con l'altra cappella, detta dell'Assunta (1556) (fig. 517) da farci riconoscere l'opera sontuosa del Dattaro e del suo socio Cambi. In Duomo è del Dattaro anche l'altare di San Michele (fig. 518), ove il decoratore si manifesta in ogni parte con i suoi ornati, i delfinetti, i girali, le ghirlande. Così ci appare il sepolcro Sfrondati (fig. 519) nel Duomo (1550), dove il classicismo è sovraccarico di palmette, di faci, di ghirlande, di cariatidi, di teste d'ariete, di zampe leonine, ecc. Esso ci aiuta con i tanti ornamenti ad attribuire il palazzo Pagliari a Francesco Pizzafuoco.

Di Giuseppe Dattaro, a cui s'aggiunge lo stesso soprannome di Pizzafuoco, poco sappiamo. Nel 1580 lavorò nel Duomo, collaborando con Francesco, e continuò poi sino al 1604 l'opera sua. Nel 1583 fu chiamato a Guastalla da Ferdinando II Gonzaga, e là forse svolse la sua attività, a noi misteriosa.[1]

---

[1] Bibliografia: ZAIST G. B., *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona, 1875; SIGNORI ETTORE, *Cremona*, Ist. it. d'arti grafiche, 1928; ID., *I monumenti cremonesi dalla decadenza romana alla fine del secolo XVII*, Milano, Tip. degli Ingegneri, 1881; BARONI I., *L'opera dei pittori Campi nel Lodigiano* (1557-1594), Cremona, III, 1931; PEROTTI AMELIA, *I pittori Campi da Cremona*, Milano, Hoepli, 1932.

Fig. 521 — Crema, Palazzo del Comune e Palazzo Pretorio. Pietro Terni: Facciata.
(Per cortesia del sig. arch. Guido Verga - Fot. Ceserani).

Fig. 522 — Crema. Palazzo Pretorio. Pietro Terni: Scalone.
Fot. Fazioli.

5.

A CREMA

PIETRO TERNI ED ALTRI IGNOTI ARCHITETTI

Guido Verga, illustratore dei monumenti architettonici di Crema e dei dintorni,[1] esalta a ragione il palazzo del Vescovado (fig. 520), di

Fig. 523 — Orzinuovi, Palazzo del Banco di San Paolo.
Architetto della fine del sec. XVI: Facciata.
(Fot. Ceserani).

architetto cremasco, Pietro Terni, che alla sottigliezza toscana unisce ariosità veneta; questi oculi sulle finestre superiori sono come punti

[1] Tipografia editrice « La Moderna », Crema, 1939.

sugli i, punti al degradare delle aperture ridotte nell'ascesa di piano in piano. Vi è tanta armonia in ogni parte e nell'insieme da farci pensare che ci troviamo davanti a un architetto dotato di fantasia creatrice. Il palazzo del Comune e il palazzo Pretorio (fig. 521) che sono opere dello stesso, forse perchè non hanno più le loro forme integre primitive, mancano di quella raffinata impronta del palazzo del Vescovado, di quella elezione architettonica; ma là dove si rivela la primitiva schiettezza, esempio nello scalone di Palazzo Pretorio (fig. 522), rivediamo le forme elette, le nitide linee dell'architetto del Vescovado, che fiorì dal 1525, data dell'erezione del palazzo municipale, al 1548, anno segnato in un capitello del palazzo del Vescovado, e nel 1554, in cui fu compiuto il palazzo Pretorio. Spira, in tutti questi palazzi, l'aria veneta, come spira più tardi nel palazzo di Orzinuovi (fig. 523), dal cornicione piumato, che fu sede del Provveditore della Serenissima. Quando Crema era « un'isola della Laguna veneta in terraferma », secondo la definì il suo dotto illustratore, l'architettura si volse verso Venezia; come Padova, Vicenza, Verona, anche Crema fu nel corteo della gran madre magnifica.

6.

A ROVIGO

FRANCESCO ZAMBERLAN

Nel 1575, al principio di febbraio, quando Andrea Palladio fu a Brescia per studiare la riparazione ai danni causati dall'incendio al palazzo della magnifica città, condusse con sè Francesco Zamberlan, che lo coadiuvò nel far i disegni da presentare ai Signori del Comune. Di questo coadiutore del Palladio poco sappiamo: era di Bassano, fu proto dell'Arsenale di Venezia. Ispirato al grande architetto, costruì in Rovigo, nell'ultimo decennio del '500, il tempio della Beata Vergine del Soccorso (fig. 524). Di forma ottagonale, preceduto da un peristilio all'intorno, e chiamato impropriamente la « Rotonda », esso riflette forme palladiane, anche negli oculi ovali del cornicione, ma forme impoverite, denudate d'ogni beltà. Lo spazio mediano, ad ogni lato dell'ottagono, più largo degli spazi tra le colonne successive e tra la colonna e il pilastro angolare, porta a diseguaglianze, che diventan squilibri; e le diseguaglianze si ripetono negli oculi del cornicione, e gli squilibri con esse. Probabilmente l'architetto bassanese aveva anche negli occhi, disegnando la costruzione, la Madonna di Campagna del Sanmicheli, ma, nel richiamarne le forme, le svestì, le ridusse a un minimo denominatore di media artistica. Quando egli, nel semplificare, avesse calcolato gli spazi, coordinandone i moti, secondo gli insegnamenti del Palladio, avrebbe fatto, anche nell'umiltà, ragguardevole l'edificio, dedito alla Beata Vergine, la casa della preghiera, mentre così, se la croce che vi è sopra inalberata, e il campanile che sorge appresso, non fossero segni chiesastici, potrebbe scambiarsi per luogo di vendita del pesce o monte granario *et similia.* [1]

---

[1] Marocini, *Bassanese,* 1570, scrive dello Zamberlan: « Appresso vi è un messer Francesco Zamberlano inventore del nuovo edificio (!) da lustrar specchi in cristallo

Fig. 524 — Rovigo, Beata Vergine del Soccorso. Francesco Zamberlan: Esterno. (Fot. Alinari).

in Venezia, quale è maestro ancora di architettura stimato ». Il Bartoli, in *Pitture, sculture e architetture di Rovigo*, Venezia, 1793, scrive: « Anche lo Zambelli a pagine 36, 144 e 147 parla dello Zamberlan e con vari inediti documenti da lui nella sua opera pubblicati, ci fa intendere che per i danni cagionati da un incendio al Palazzo della magnifica città de Brescia, fu chiamato Andrea Palladio, il quale vi comparì sul principio del 1575 e seco condusse il suo coadiutore e collega, Francesco Zamberlan, e, in appresso, dall'uno e dall'altro furono presentati per tale bisogno i necessari disegni ». Sul tempio di Rovigo scrisse Giuseppe Cardellini: « *la Chiesa della B. V. del Soccorso* (la Rotonda) », Casa editrice *Italia sacra*, 1929.

VII.

GALEAZZO ALESSI
SUOI SEGUACI E CONTEMPORANEI A GENOVA

GALEAZZO ALESSI

1512 — Sembra sia questo l'anno di nascita dell'architetto perugino, secondo la testimonianza del contemporaneo Filippo Alberti, nell'elogio funebre dell'artista; secondo il Pascoli, egli nacque invece nel 1500. Il padre si chiamava Bevignate di ser Lodovico Alessi; la sua casa era situata nel popolo di San Fiorenzo.

Ricorda il Pascoli che Galeazzo fece i primi studi nell'architettura e nel disegno sotto Giovan Battista Caporali in Perugia, e che, andato poi a Roma, strinse amicizia con Michelangelo; « lo prese per maestro ed ebbe dal medesimo de' gran lumi ».

1542, 20 marzo — Il cardinale Parisani entra in Perugia come legato pontificio, forse conducendo con sè l'Alessi, che viene impiegato nel fare le stanze per abitazione del castellano nella fortezza costruita dal Sangallo (Rossi).

Della protezione che l'architetto ebbe dal Parisani, cardinale di Rimini, e dei lavori nella rocca, parla anche il Vasari, elogiando le « tante comodità e bellezze, che in luogo sì piccolo fu uno stupore ».

1545, 14 aprile-15 settembre 1548 — Al cardinal Parisani succede nella legazione di Perugia il cardinal Crispo, che mostra una grande attività edilizia, per la quale, secondo la tradizione, si sarebbe giovato dell'Alessi (Rossi).

1548, 5 aprile — Ordine di pagamento di 13 scudi a Galeazzo Alessi, per la pianta e il modello del monastero di Santa Chiara in Perugia (Rossi).

1548 — L'Alessi era a Genova essendo di quest'anno la costruzione della villa Cambiaso, sua prima opera ivi (Labò).

1549, 7 settembre — Accordo fra Galeazzo Alessi e i Sauli, per i disegni e la direzione della fabbrica della Basilica di Santa Maria di Cari-

gnano a Genova. L'architetto si obbliga di restare ai loro servizi per due anni, e i committenti promettono di retribuire la sua opera con 60 scudi d'oro all'anno (ROSSI).

1553 — Circa quest'anno Galeazzo Alessi inizia in Milano il palazzo per il commerciante Tommaso Marini (BELTRAMI).

1554, 3 settembre — Galeazzo Alessi è a Perugia, come si ricava da un accordo avvenuto in questo giorno fra lui e i fratelli, nella casa paterna in Porta del Sole, parrocchia di San Fiorenzo. Ma nell'ottobre era già ripartito, e i fratelli Cesare e Camillo lo rappresentavano nella compera di una casa (ROSSI).

1556, 19 maggio — Cesare e Camillo Alessi acquistano una casa nella parrocchia di San Fiorenzo, a nome del fratello Galeazzo, assente da Perugia (ROSSI).

1560, circa — Galeazzo Alessi dà alcuni disegni per la Certosa di Pavia (LABÒ).

1560, 25 aprile — Tobia Pallavicino, in Genova, fa testamento, legando alla moglie l'uso della sua casa « sita in villa Sancti Bartolomei de Ermiriis », da identificarsi con la villa Pallavicino delle Peschiere, opera dell'Alessi, ch'era dunque già terminata (LABÒ).

1560, 6 settembre — Alessandro, fratello e procuratore del magnifico Galeazzo Alessi, presenta a nome di lui al vicelegato dell'Umbria, perchè li confermi, alcuni capitoli che attestano l'antichità e nobiltà della sua famiglia (ROSSI).

1561 — Il cardinale San Carlo Borromeo fa ingrandire la cappella del palazzo maggiore di Bologna; secondo il Masini questo lavoro sarebbe dovuto a Galeazzo Alessi.

1562 — Galeazzo Alessi è invitato a Brescia, col Palladio e con Giovanni Antonio Rusconi, per giudicare la stabilità della copertura alla loggia progettata dal Sansovino (LABÒ).

1567, 12 luglio — Fa testamento nel convento di Santo Agostino di Perugia (ROSSI).

1568, 15 marzo — Pagamento di 58 fiorini a Galeazzo Alessi, per il modello della chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (E. M. GIUSTO).

1568, 4 dicembre — La volta della chiesa di San Lorenzo minaccia rovina. Il capitolo stabilisce di chiamare l'Alessi ed altri periti di architettura (ROSSI).

1570, 30 gennaio — Da Perugia l'Alessi scrive al cardinal Farnese, inviandogli un disegno richiestogli per la chiesa del Gesù a Roma (RONCHINI).

1570, 12 marzo — L'architetto riceve venti scudi d'oro per il disegno di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (E. M. GIUSTO).

1570, 19 maggio — I fratelli Galeazzo, Orazio e Camillo e i figli di Cesare, in Perugia, si dividono i beni paterni restati indivisi (ROSSI).

1570, ottobre — Per la venuta in Perugia del cardinale Alessandrino i priori delle arti commettono a Galeazzo Alessi il disegno e il modello di un arco trionfale (ROSSI).

1570, 26 novembre — I frati del convento di San Francesco d'Assisi, sapendo della venuta di Galeazzo Alessi per terminare il tabernacolo del SS. Sacramento, stabiliscono di rimettersi interamente « a tutto quello facessi et dicessi miser Galeazzo » (ROSSI).

1570 — Galeazzo Alessi fornisce il disegno delle sedie del coro di Santa Maria presso San Celso a Milano (FORCELLA, *La tarsia e la scultura in legno in Lombardia*).

1571, 17 febbraio — Il capitolo di San Rufino della cattedrale d'Assisi decreta di chiamare « dominum Galeazium Alesium de Perusia architectorem pro faciendo modello pro reficienda ecclesia S. Rufini » (ROSSI).

1571, 23 luglio — Sono allogate le colonne del chiostro di San Pietro di Perugia, e gli scalpellini promettono di condurle « secundum designationem et ordinem... domini Galeatii Alexij » (ROSSI).

1571, 24 agosto — Galeazzo Alessi in Perugia chiede di essere ricevuto come giurato nell'arte della mercanzia, e vi è ammesso (ROSSI).

1572, 10 gennaio — Mandato di pagamento di 100 scudi a Galeazzo, per lavori nel palazzo dei Priori, fatti a conto del cardinale Fulvio della Corgna (ROSSI).

1572, 21 marzo — L'architetto si trova nella lista dei priori di Perugia (ROSSI).

1572, 30 dicembre — Morte di Galeazzo Alessi in Perugia.

Il Pascoli ricorda che poco prima della morte l'architetto era stato chiamato in Ispagna da Filippo II, per lavorare nell'Escuriale. Fu sepolto in San Fiorenzo, in una cappella della famiglia.[1]

---

[1] Bibliografia sull'Alessi: VASARI, *Le vite*, ecc.; ALBERTI F., *Elogio di Galeazzo Alessi di Perugia*, pubblicato da L. Beltrami, Milano, 1913; SOPRANI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti genovesi*, Genova, 1674; BALDINUCCI, *Notizie dei professori*

* * *

Galeazzo Alessi si presenta a noi nella chiesetta perugina di Sant'Angelo della Pace (figg. 525-526), nata in forma di loggia con paraste semplici, toscane, sopra piedistalli assieme legati dalle loro cornici, le quali si prolungano, tagliate in pietra, negli spazi tra parasta e parasta, tra base e base. In alto, la trabeazione corre lungo i capitelli, e, nel fregio della porta architravata, sta la scritta: ANGELO PACIS D. La chiesuola ha il suo fornimento in pietra bianca, sui mattoni in linee parallele, brevi, distese; esso complica il contorno delle finestre, con mensole adiacenti, affrontate ad ogni lato, e, perchè le bianche incorniciature non restino troppo isolate, al disotto, tra capitello e capitello delle paraste, corre una candida fascia. Estrema è la semplicità della chiesetta, anticamente chiusa in sul nascere, con paraste rivestite da filari di mattoni rialzati d'un grado, e cadenti a raggi sugli archi ad aureolarli. Nella facciata son linee di una nitidezza e di una purità singolare, tirate sottilmente, e così nell'interno (fig. 527), dove gli specchi dei sottarchi e delle facce dei pilastri naturalmente s'incassano, e i pilastri si rincorrono di qua e di là verso l'altare (fig. 528), come le archeggiature sull'ancona.

---

del disegno, Firenze, 1681/702; PASCOLI, *Le vite dei pittori, scultori e architetti perugini*, Roma, 1732; RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*, Genova, 1780; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785; QATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie des plus celèbres architects*, Paris, 1830; VERMIGLIOLI, *Elogio accademico di Galeazzo Alessi*, Perugia, 1839; GAUTHIER MARTIN PIERRE, *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes*, Paris, 1845; MEYER, *Galeazzo Alessi architetto*, ne *Il Buonarroti*, VII, 1872; ROSSI, *Di Galeazzo Alessi architetto perugino*, in *Giornale di Erudizione artistica*, 1873; REINHARDT ROBERT, *Palast architektur v. Oberitalien u. Toscana, Vol. Genua*, Berlin, 1886; GURLITT CORNELIUS, *Geschichte des Barockstiles in Italien*, Stuttgart, 1887; BELTRAMI, *Un disegno inedito del palazzo Marino in Milano*, in *Archivio storico dellArte*, I, 1888; GROSSO ORLANDO, *Portali e palazzi di Genova*, Milano, s. d.; ID., *Gli affreschi nei palazzi di Genova*, 1910; ID., *Genova nell'arte e nella storia*, Milano, s. d.; SUIDA W., *Genua*, Leipzig, 1906; BURCKHARDT JACOB, *Geschichte der Renaissance in Italien*, IV, ed., 1909; PETTORELLI ARTURO, *Il palazzo reale di Genova*, in *Rassegna d'Arte*, XII, 1912; BELTRAMI L., *Elogio di Galeazzo Alessi di Perugia per Filippo Alberti*, dal ms. della Bibl. Comunale di Perugia, pubblicato per nozze, 25 giugno 1913; OLDENBERG R., *Rubens in Italien*, in *Jahrb. d. Ksts.*, 1916; LABÒ, *Studi di architettura genovese: Palazzo Rosso*, in *L'Arte*, 1921; TERENZIO ALBERTO, *Restauro di edifici dell'antica Genova*, in *Architettura*, I, 1921-22; LABÒ, *Palazzo Carrega*, in *L'Arte*, 1922; ID., *La villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena e il Palazzo D'Oria in Strada Nuova*, in *L'Arte*, 1925; ID., *Galeazzo Alessi, in Enciclopedia Treccani*; GURLITT HILDEBRAND, *Peter Paul Rubens: Palazzi di Genova*, 1622, in *Biblioteck alter Muster der Baukunst*, Band III, 1924; GROSSO ORLANDO, *Genova*, in *Italia artistica*, Bergamo, 1926; NEBBIA UGO, *La porta del molo di Genova*, in *Palladio*, anno II, 1938; LABÒ MARIO, *Le ville genovesi*, 1938.

Fig. 525 — Perugia, L'Angelo della Pace. Alessi: Fianco dell'Oratorio.
(Fot. Fratticioli).

Fig. 527 — Perugia, L'Angelo della Pace. Alessi: Interno.
(Fot. Fratticioli).

pandosi sulle pareti, mette in mostra elementi lindi e garbati, nitidi e puri.

Sulle pareti, a destra e a sinistra, s'affonda, su due porticelle

Fig. 528. — Perugia, L'Angelo della Pace. Alessi: Altare.
(Fot. Fratticioli).

centinate, uno specchio quadro; sui pilastri, che leggermente sopravvanzano, si ramificano arcate; e, in tutto quel nitore, è un gran silenzio. Nella porta d'accesso (fig. 530) rivediamo i fili metallici delle cornici, sottili, finissimi, tirati lungo l'architrave e lungo l'arcata. Vi

Fig. 529 — Perugia, Santa Maria del Popolo. Alessi: Interno.
(Fot. Fratticioli).

è nelle colonne e negli incassati pilastri reggenti la trabeazione una sodezza con misura, senza sforzo, senza eccesso di proporzioni, senza spinte in altezza. Questa misura media, quest'ordine ritmico, ci fa ripensare all'Angelo della Pace, cui è dedicato l'oratorio sopra citato, quando vediamo le finestre del Palazzo dei Priori (fig. 531) eseguite dall'Alessi verso la fine della sua vita, dopo ventiquattro anni circa dalla costruzione di quell'Oratorio. È ancora la quadratura degli ele-

Fig. 530 — Perugia, Santa Maria del Popolo. Alessi: Porta.
(Fot. Fratticioli).

menti architettonici, tagliati in cubici cristalli; ma la vita dell'Alessi nel settentrione d'Italia lo porta ad unire le finestre in trittico regale e a coronarne le basi di balaustre. Sempre, nel suo lavoro, egli ebbe costante questa predilezione alla semplicità, alla purezza del taglio, come nel quarzo, delle sue forme; e a Milano (proprio mentre s'ingolfava nella decorazione di Palazzo Marino, e non agli stretti filari di

Fig. 531 — Perugia, Palazzo dei Priori. Alessi: Trifora. (Fot. Fratticioli).

mattoni doveva sostituire pietra, bianco marmo), nella Certosa di Garegnano, in uno dei portichetti del primo atrio (fig. 532), rievoca le forme dell'Angelo della Pace, anzi le semplifica sempre più, quasi che, nel marmo, ogni complicazione di cornici troppo s'avverta: l'architrave diviene una zona, una fascia piatta, gli specchi si mutano in lievi triangoli curvilinei nei pennacchi, le mensolette a chiave degli archi son brevi fibule, le basi delle paraste s'accorciano toccando terra.

Il ritmo bramantesco dell'Oratorio dell'Angelo della Pace e dell'austero ordine dorico di Santa Maria del Popolo, risuona sempre

nelle opere dell'Alessi, che, tuttavia, lavorando per i ricchi banchieri di Genova la superba, o per Tommaso Marino, cui piaceva mostrare la sua casa costata « un pozzo d'oro », sopraffece le sue naturali costruzioni col fasto decorativo.

Nell'Umbria, par che le architetture riposino calme; a Perugia, si ha la chiesetta della Madonna della Luce (fig. 533), per Giulio

Fig. 532 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Portichetto del primo atrio; particolare. (Fot. Ceccato).

Danti e Cesarino Roscetto, ispirata alla Madonna delle Nevi, la purissima chiesuola senese; a Todi si ha il tempio del Crocefisso (fig. 534), iniziato per il perugino Valentino Martelli [1], continuato per Domenico Bianchi romano [2] e per Ippolito Scalza d'Orvieto, di

[1] Valentino Martelli, perugino, fu ascritto al Collegio dei pittori per Porta Bornia il 28 luglio 1572; andò dal 1584 al 1587 a Todi per visitare la fabbrica della Consolazione e disegnar le finestre della Cupola; dal 1589 alla fine del 1591 attese ivi stesso a far il disegno e gettar le fondazioni del Santo Crocefisso; dal 1591 al 30 marzo 1634, data della sua morte, fu sempre al servizio del monastero di S. Pietro in Perugia, in qualità di architetto (cfr. G. Pensi, A. Comez, *Guida di Todi*; Sac. Martino Petrucci, *Il tempio del SS. Crocefisso in Todi*, ivi, 1938).

[2] Domenico Bianchi (1537-1618) fu al servizio del Duca Federico I Cesi, per

Fig. 533 — Perugia, Madonna della Luce. Giulio Danti e Cesarino Roscetti: Facciata. (Fot. Ursini).

Fig. 534 — Todi, Tempio del Crocefisso.
Valentino Martelli, Domenico Bianchi, Ippolito Scalza: Interno.
(Fot. Ursini).

un'aurea semplicità (fig. 535) degna dell'Alessi nelle sue forme primitive, eppure, *incredibile dictu*, fabbricato in gran parte al principio del Seicento. Da quel mondo di quiete si partì l'Alessi per Genova, ove dette opera a fabbricar la villa Cambiaso a San Francesco d'Albaro (figg. 536-538), costruita circa il 1548 per Luca Giu-

Fig. 535 — Todi, Tempio del Crocefisso.
Valentino Martelli, Domenico Bianchi, Ippolito Scalza: Esterno.
(Fot. Ursini).

stiniani.[1] Qui l'Alessi è chiaro perfetto ordinatore, per il ritmo volumetrico, per l'aristocratico gusto della decorazione ricca e sobria a un tempo, per le forme equilibrate, coordinate a meraviglia. Il corpo centrale rientra, con loggiato terreno a tre archi slanciati; nel

cui costruì il palazzo ducale d'Acquasparta (1568-1579) e il palazzo baronale di Cantalupo (BIAGETTI A., *L'architetto del palazzo ducale di Acquasparta*, Perugia, 1934).

[1] L'ALIZERI, *Guida*, ed. 1875, p. 589, riporta un documento relativo all'assunzione, per Taddeo Orsolino e Giovanni Lurago, di forniture di marmi alla loggia della casa di Luca Giustiniani, secondo le misure e gli ordini di Galeazzo Alessi (27 luglio 1548).

Fig. 536 — Genova, Villa Cambiaso. Alessi: Facciata.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

Fig. 537 — Genova, Villa Cambiaso. Alessi: Esterno.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

piano superiore, sono tre finestre con timpano, a centina il mediano, triangolari i laterali, e con sovrapposte finestre a cartella di leggiadro ornato. Le due ali sporgenti afforzano con la propria robustezza la grazia ariosa del centro di questa villa, dove l'amor genovese allo sfarzo trova appagamento negli ornati delle finestre superiori e del corni-

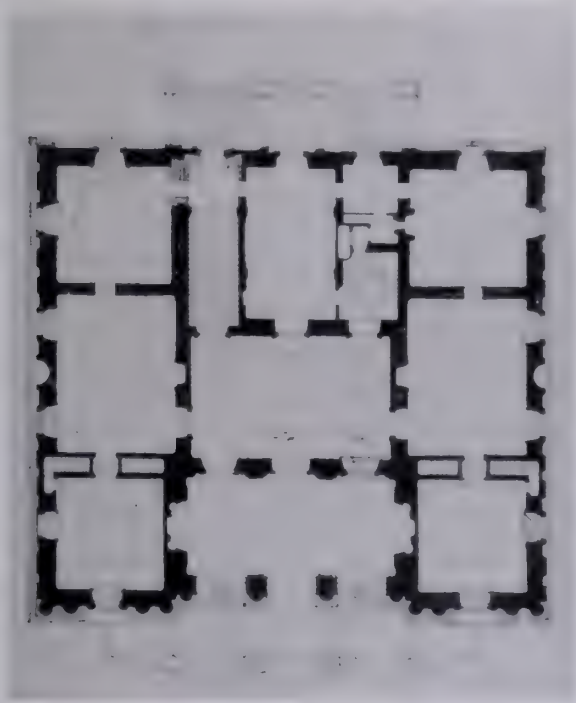



Fig. 538 — Genova, Villa Cambiaso. Alessi: Pianta. (Dal Beltrami).

cione ingioiellato, come nei balconcini, che allungano le finestre del primo piano e portano col loro traforo un elemento di colore, e nella corona di balaustre dell'attico, diviso da pilastrini con snelle mensole punte di diadema sormontate da sfere.

Di questo capolavoro Pietro Paolo Rubens dette nei suoi « Palazzi di Genova »[1], due piante, l'una del pian terreno, l'altra del

[1] Si ha la seguente edizione dell'opera: *Palazzi di Genova*, con dedica « al illustriss. Signor et padron mio colendiss. il Signor Don Carlo Grimaldo, da Anversa, li 29 maggio 1622, firmata Pietro Paolo Rubens ». Segue una lettera « al benigno Lettore », dell'Autore stesso, che tra le altre cose dice: « Mi è parso dunque di fare un'opera

primo piano, la facciata, corrispondente allo stato attuale, una sezione del palazzo per la lunghezza e un'altra del fianco.

Mentre l'Alessi vigilava i lavori della Villa, s'intese con i Sauli circa i disegni della chiesa di Santa Maria Assunta di Carignano [1], ove non riuscì, con tutto quel moto di decorazione barocca, a raggiungere il consueto equilibrio. La facciata (fig. 539) riman bassa, tesa in larghezza, appena rientrante tra l'avancorpo medio, col gran frontispizio triangolare, e le basi dei campanili. Nelle parti rientranti, è un grande specchio di marmo scuro incorniciato di bianco con aperture e lunetta, rispondenti al lunettone del timpano nel mezzo, e tagliate entro un rettangolo, con pennacchi scuri di qua e di là sulla elegante mensola a chiave del semicerchio. Ai lati del frontone dilatato s'innalzano i campanili, che paiono più larghi delle basi, strette nella facciata tra paraste corinzie scanalate. Al disopra, le forme si fanno, per la loro semplicità, così lisce come sono, anche più larghe. E rivediamo nelle finestre a targa, nelle finestre allungate dai balconcini, nelle paraste tagliate nettamente a gradi, l'Alessi, l'umbro, il francescano architetto. Ma il barocco ha invaso la decorazione, e le cataste ornamentali sulla porta, le statue agitate nei nicchioni, la ripetizione delle targhe, tolgon pace alla sua architettura. Anche nell'interno (fig. 540), i sottarchi, la vòlta, le cupole a lacunari, risuonan monotoni, e gli altari si stampano uguali, e i pilastri corinzi piatti, bassi, scanalati, si ripetono a iosa. Anche nelle proporzioni par che l'Alessi abbia perduto il metro: enormi i piloni della crociera, con lunghi spazi tra i pilastri binati, e uno larghissimo nello smusso del pilone.

Dopo tanto affannarsi per Santa Maria Assunta di Carignano,

meritoria verso il ben publico di tutte le Provincie Oltremontane, producendo in luce li dissegni da me raccolti nella mia peregrinatione Italica, d'alcuni Palazzi della Superba città di Genova ». Comprende 139 incisioni, 67 piante e facciate di 19 palazzi e 4 chiese (è seconda edizione presto fatta apparire dopo una prima, senza nome dell'Autore e senza data, comprendente 72 incisioni, le piante e le facciate di 12 palazzi). Tale edizione è stata fotografata e le fotografie a me donate, per grazia del Podestà di Genova e del suo artistico consigliere Orlando Grosso, che mi ha fornito, per concessione del Podestà medesimo, fotografie dei palazzi genovesi in gran copia. Ne rendo pubbliche grazie.

[1] I Sauli affidarono la costruzione della chiesa all'Alessi con un contratto del 7 settembre 1549; ma i lavori cominciarono anni dopo. Al 1555 risale il contratto per la fornitura della pietra di Finale, occorrente per la parte inferiore della chiesa. Ha pubblicato documenti relativi alla costruzione della chiesa VARNI SANTO, *Spigolature artistiche nell'archivio della Basilica di Carignano*, Genova, 1877.

Fig. 539 — Genova, Santa Maria di Carignano. Alessi: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 540 — Genova, Santa Maria di Carignano. Alessi: Interno.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

l'Alessi torna nell'Umbria, a Todi, ove fabbrica il palazzo di Viviano Atti, che porta la data del 1552 (fig. 541), con facciata a forte bugnato decrescente agli spigoli, in larghi cuscini nel pianterreno, in altri abbassati nel primo piano, in altri ancora, piatti, nel secondo. Le cornici si stendono a doppia zona ferrea tra il pianterreno e il

Fig. 541 — Todi, Palazzo di Viviano Atti. Alessi: Facciata.
(Fot. Ursini).

primo piano, in unica banda ferrigna tra il primo e il secondo, ove s'aprono finestre a targa, e la banda si ripiega agli angoli per formar capitello ai pilastri di bugnato. Toscana è la porta, con raggiera di

Fig. 542 — Todi, Palazzo di Viviano Atti. Alessi: Facciata del cortile. (Fot. Ursini).

grosso bugnato a cuscini, sormontata da zone orizzontali rustiche sino a raggiungere la cornice divisoria tra piano e piano e a sorreggerla, ripiegata su quella massa sovrapposta ingombrante di cuscini,

tutti striati in varie direzioni, richiamo a tentativi bolognesi di pittorico effetto.

Motivo proprio dell'Alessi si ritrova nelle lunghe finestre del pianterreno, con alto coperchio a piano obliquo, legate, per mezzo di snelle mensole, alle finestrine quadre dello zoccolo, e unite fra loro da una piatta cornice; tra questa e quella delle mensole insinuate

Fig. 543 — Todi, Palazzo di Ludovico Atti e fratelli. Alessi: Facciata. (Fot. Ursini).

entro la riquadratura delle basse finestrelle quadre, i filari di mattoni con squisito suggerimento cromatico. Elegantissime si disegnano le cinque finestre al primo piano, direttamente piantate sull'architrave del pianterreno, la mediana sull'asse della porta, tutte tese, sottili, su tenui pilastrini sormontati da alto fregio e da una affilata cornice ad imposta. Sopra le finestre, è un alto spazio nudo che dà slancio all'edificio, e, staccate da una semplice lista di cornice piatta, si apron cinque finestre quadre a larghe cornici, corrispondenti a quelle nel fianco della chiesuola dell'Angelo della Pace. Superbo

Fig. 544 — Todi, Palazzo di Ludovico Atti e fratelli. Alessi: Porta d'ingresso. (Fot. Ursini).

nella sua semplicità è il cornicione diademato da mensole rivestite di foglie.

Il cortile del palazzo è quadrato con alte pareti, come interno di torre. Si accede al cortiletto (fig. 542) per mezzo di un'arcata e

Fig. 545 — Città della Pieve, Palazzo Manzuoli. Alessi: Facciata. (Fot. Ursini).

di due fornici con sovrapposte aperture quadre; sopra, è una finestra e due piccole, divise da lesene, specchi e balaustra; in alto un attico liscio. Tutto questo ci riporta a Santa Maria del Popolo e alla chiesuola dell'Angelo della Pace; ci mostra l'Alessi già svolto, tendente ad arricchire gli effetti, ma trattenuto, signorile.

A questa palazzina possiamo associare l'altra, pure a Todi, di fianco alla chiesa di San Fortunato, con la scritta sulla porta:

Fig. 546 — Città della Pieve, Palazzo Manzuoli. Alessi: Porta (Fot. Ursini).

LVDOVICVS . F . FRATS . DE . APTIS . (fig. 543). Il portale è caratteristico dell'Alessi (fig. 544), con arco a robuste cornici, tra cui un gonfio toro curvo come ramo di rovere, pennacchi adorni di un

prisma triangolare incorniciati da un toro, frontispizio rettangolare, sorretto da pilastrini e da volute a chiocciolonі. Tipiche sono queste mensole dell'Alessi, come l'altra a chiave dell'arco con mascheretta

Fig. 547 — Città della Pieve, Palazzo Manzuoli. Alessi: Finestra. (Fot. Ursini).

infiocchettata reggente un rotulo ferrigno coperto da squame. Ornamento ed espressione di forza si concentrano in questo portale innalzato da una gradinata, snello e robusto ad un tempo. Tutto il resto, ridotto al minimo, è signorile, personale nella sua estrema semplicità: la facciata cinta a mezzo da un tenue piatto listello; in basso, di qua e di là della porta, spinte ai lati della facciata, due

finestre rettangolari, basse, contornate da larghe e piatte cornici; in alto, poggiate direttamente al listello divisorio dei piani, cinque altre con eleganti cornici tese e piatte sotto un affilato sopracciglio;

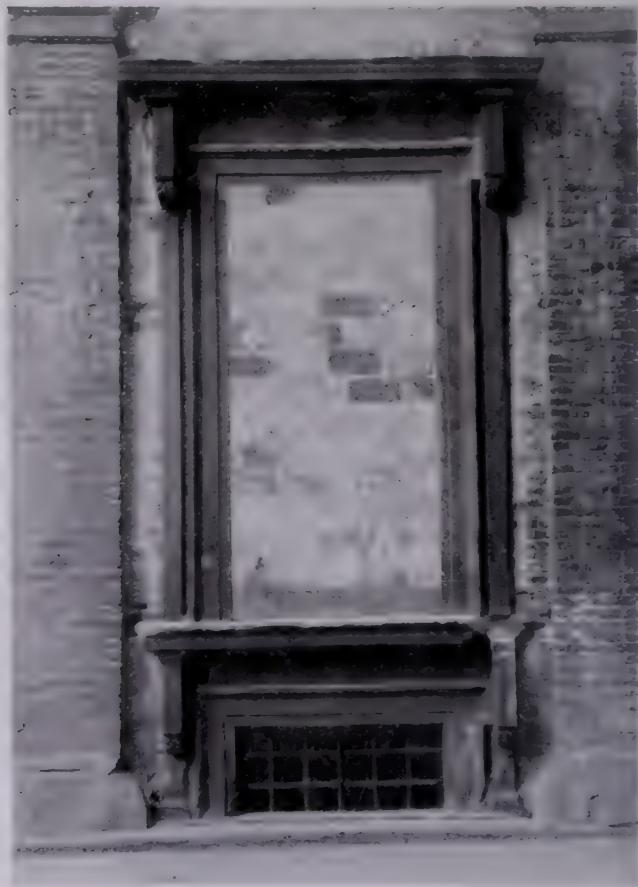



Fig. 548 — Città della Pieve, Palazzo Manzuoli. Alessi: Altra finestra (Fot. Ursini).

sopra la mediana e le laterali di queste finestre una finestrella larga e bassa, in rispondenza al portale e alle finestre del piano terra: ritmica pausa. Così si presenta la facciatina chiara, eletta, scandita nei suoi spazî con ritmo leggiero, personalissimo.

Ancora aggiungiamo altri due palazzi a Città della Pieve, l'uno dei Manzuoli (fig. 545), già dei duchi della Corgna, con la data del

1551, in cotto, con fornimenti in arenaria, con bugnato agli spigoli della facciata, disposto anche qui in modo da formar gradazione dal basso all'alto, come nel palazzo di Viviano Atti a Todi. Magnifico è il portale (fig. 546) col bugnato a ventaglio sull'arco, lesene sovrapposte agli stipiti e sul capitello di esse gigantesche mensole, simili all'altra sul lastrone che forma chiave d'arco. Le tre mensole reggono

Fig. 549 — Città della Pieve, Palazzo Baglioni ora Orfanotrofio. Alessi: Facciata. (Fot. Ursini).

il balcone superiore con balaustre massicce, simili a vasi arrovesciati sopra una base a gradi. Qui, come nei due palazzi di Todi, il primo piano ha cinque finestre, alte, sormontate da timpano triangolare o centinato a vicenda, retto per due tese mensolette scanalate. Poggiano, queste finestre, sopra una tenue cornice superiore, ripiegata, a formar l'alto parapetto d'ognuna di esse, sopra larga e robusta cornice inferiore, mentre le quattro del pianterreno, come spesso nelle architetture dell'Alessi, sopra due mensole a regolo, si stringono alle basse finestre a fior di terra con angoli superiori ripiegati.

Nel secondo piano del palazzo, come sospese nel vasto spazio, tra la robusta zona stesa sul primo piano e il cornicione, s'aprono cinque finestre basse con angoli ripiegati ad ansa, con una minuscola borchia racchiusa in ogni ripiegamento.

Fig. 550 — Città della Pieve, Duomo. Alessi: Una porta.
(Fot. Ursini).

Gli stipiti sottili delle finestre del primo piano s'allargano nel finestrone centrale che dà sulla balconata. Sebbene tutta la decorazione in arenaria sia logora e sbreccata, si sente la nota bicromica del cotto e dell'arenaria in questo elegantissimo prospetto di palazzo umbro-toscano. La grande abilità nell'uso dei mattoni si può vedere, ad esempio, nel cortile, in una delle finestre

lunga e stretta (fig. 547), con timpano triangolare, retta da mensole parallelepipedi, a regolo, terminate da un fiocco; altre due simili mensole reggono il parapetto, ai lati di una bassa finestrella a fior di

Fig. 551 — Città della Pieve, Duomo. Alessi: Altra porta. (Fot. Ursini).

terra. È tutto un sottil gioco di gradi rientranti e sporgenti tra le due cornici della finestra oblunga, l'interna più dell'esterna rilevata; un adattarsi dei mattoni ai piani diversi, obliqui, orizzontali, verticali. Un'altra finestra (fig. 548) dello stesso cortile, in arenaria, ha eleganti cornici tese, finestrella sottostante ad angoli ansati, mensole a regolo rette da foglie a manopola. Come la finestrella che esce

dal suolo mostrando solo negli angoli superiori il ripiegamento ad ansa, così la grande finestra si tende su dal parapetto e si spezza a greca, in alto, agli angoli. Entrambe le finestre, di cotto e di arenaria, hanno valore puramente plastico nella decorazione, tirata con regolarità geometrica.

Nella parete d'ingresso, tra l'androne e il cortile, son tre belle arcate ampie e calme, su pilastri dorici, cui è sovrapposta una lesena, reggente col suo capitello la larga, rasata trabeazione. Sopra la trabeazione, nel primo piano, si disegna un finto loggiato. Direttamente sulla frangia di dentelli, che orla la trabeazione fra il primo e il secondo piano, poggiano le slanciate finestre del secondo; e in alto, sotto il cornicione, tre basse finestre segnano accenti, come le tre del palazzetto di Ludovico Atti a Todi; e il cornicione alto, a gradi multipli, ha un semplice ornamento di fitti dentelli a frangia; è un ordine perfetto, nella sovrapposizione di piano in piano, un calcolo di distanze esatte, una riposante limpidità di forme.

In Città della Pieve è anche una palazzina dei Baglioni, ora Orfanotrofio (fig. 549), quasi tutta in cotto, con la porta e due finestre al pianterreno, quattro finestre equidistanti al primo piano, due verso il centro, due verso i lati, col parapetto sovrastante a una lunga striscia adorna di dadi. Un'altra nuda striscia corre al disopra di queste finestre e quattro aperture quadrate guardano di sotto il cornicione. È una costruzione mirabile, che traverso sovrapposizioni di cornici a cornici, di pilastri a pilastri, di arcate ad arcate, ottiene, coi mattoni, effetti comparabili a quelli degli antichi musaicisti. La porta ha triplici serie di pilastri che salgono di grado in grado, sulle basi unite nelle loro cornici, coi capitelli che pure s'allineano e si serrano insieme, portando triplici arcate che s'irradiano da quella più bassa alla più alta e, sorpassata questa, di nuovo ai cerchi sottostanti. Anche la chiave delle arcate si triplica; anche le cornici delle quadre finestrelle nel basamento: la prima come un telaretto sovrapposta alla seconda più larga, e questa distesa sulla terza, che solo si manifesta con i ripiegamenti angolari. Tutti quei raggi sulla porta, quel formicolio delle basi, quei gradi dei pilastri e delle cornici, quei mattoni verticali della trabeazione, portano effetti di luce nella massa scura dei mattoni. Sopra il basamento, corre una striscia con dadi, e, tra essi, scuri alti e bassi s'addensano sotto le finestre del primo piano

con parapetto a tre righe, come il sopracciglio superiore sostenuto da mensole scanalate, che s'appoggiano sopra la borchia di una mascheretta. Un'altra semplicissima striscia divide il primo dall'ultimo piano; e qui le finestre quadrate a cornici sovrapposte disegnan sotto sotto-

Fig. 552 — Città della Pieve, Palazzo di fronte al Duomo (n. 1). Alessi: Facciata. (Fot. Ursini).

linee tra i ripiegamenti angolari. E il cornicione si stende con la lunga dentellatura e le cornici a gradi.

Oltre che in queste opere lasciate dall'Alessi in Città della Pieve, si può riconoscere l'architetto nelle due porte del Duomo (figg. 550 e 551), a timpano triangolare tronco, sorretto da mensole con la metà superiore robusta e convessa, a squame, l'inferiore concava, a scanalature. Sopra le due mensole la cornice inferiore del timpano si ripiega quale espanso abaco di capitello. Bellissima è una delle porte in legno

divisa in specchi rettangolari sopra uno zoccolo a borchiette; in due di questi specchi, in alto, son leggiadri stemmi vescovili a rilievo.

Infine, a Città della Pieve, si può ammirare un palazzo di fronte al Duomo (fig. 552), dove l'arte del cotto raggiunge la perfezione: il bugnato sembra inciso sulla pietra, le lesene nell'avancorpo della facciata sono intagliate con rigore, le riquadrature delle finestre e degli specchi nei loro parapetti, tirate come fili, sottilmente. Forse è opera

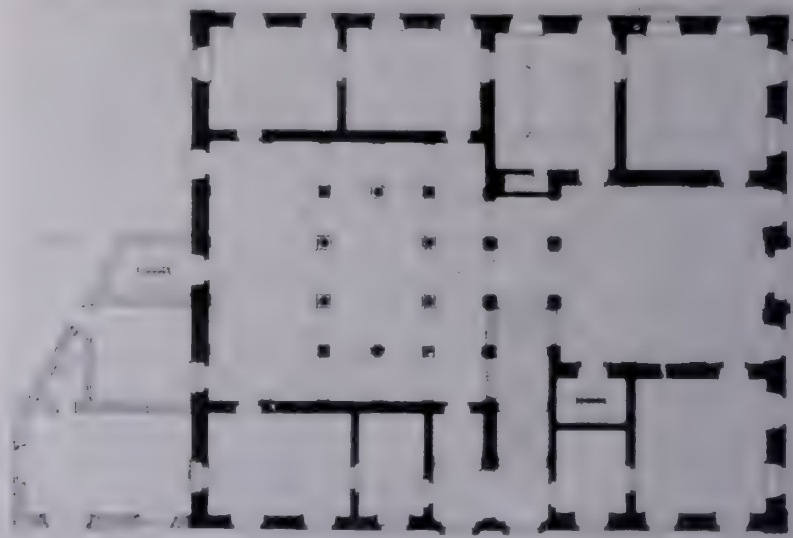



Fig. 553 — Genova, Palazzo Cambiaso. Alessi: Pianta del piano terreno. (Dal Beltrami).

dell'Alessi posteriore alle altre descritte, anche per la ricerca di movimento nella facciata del palazzo, espressa dallo sporger della parte mediana.

Tornato dall'Umbria, probabilmente nel 1552, l'architetto pose mano alla costruzione di palazzo Pallavicino, poi Cambiaso (fig. 553), in via Garibaldi, all'angolo di piazza Fontane Marose. L'Alessi qui si arricchisce, come vediamo nella porta e nelle finestre laterali ad essa (fig. 554); corretto, nobilissimo, è il portale classico, studiata la foggia delle finestre. In tanta correttezza si nota tuttavia la ristampa, certa conformità di motivi, accresciuta dal bugnato uguale che ascende dalla base, dov'è esteso in larghi quadrati, sino al cor-

nicione; un certo effetto di meccanicità deriva dallo schema seguito nel distribuire il bugnato. La greca, che forma il fregio del primo piano e cinghia il cornicione, le mensole tiranti che uniscono le finestre inferiori alle superiori, concorrono a tale uniformità, adattandosi a quello stile piatto e meccanico. È un certo sforzo, quasi per ripiego, si nota nei modiglioni del balcone, che cadono e si tron-

Fig. 554 — Genova, Palazzo Cambiaso. Alessi: Porta e finestre. (Fot. Alinari).

cano sul timpano della porta, come nelle mensole che reggono le targhe e cadono fra i tronconi del timpano delle finestre laterali alla porta, incorniciando una testa leonina. Col venir meno dell'umbra semplicità, le forme dell'Alessi si svolgono a fatica: strette, costrette, son le finestre alla porta; il bugnato tra quelle e questa, in forma così frammentaria, non si spiega gradevolmente; i piani diritti a specchi, sotto l'architrave delle finestre suddette, par che non amino il giro delle tonde mensole sottostanti; così sotto il parapetto delle finestre stesse, ai lati, è un dado che continua in un cilindrico rotulo. Vi è

anche, in quel ristamparsi, una corrispondenza con Palazzo Marino a Milano, in cui si vede perfettamente corrispondente, almeno al-

Fig. 555 — Genova, Palazzo Cambiaso. Alessi: Facciata verso la piazza Fontane Marose. (Per cortesia del Municipio di Genova).

l'esterno, nella forma e nello spirito, il repertorio architettonico . Le incorniciature delle finestre a terreno di palazzo Cambiaso (fig. 555) sono eguali a quelle del piano nobile di palazzo Marino (fig. 556): stesso timpano spezzato al centro, con una testa di leone; somiglianti stipiti, e stesso legamento col soprastante mezzanino. In pa-

lazzo Marino lo svolgimento plastico è più ricco, ma la materia è la stessa. [1]

Quando l'Alessi ebbe a disegnare la fronte di questo palazzo in piazza San Fedele, portò al primo piano le finestre del pian terreno slargandole, mentre queste, pure ampliate, con gran ventaglio di conci sovrapposto all'architrave, fiancheggiate da colonne ioniche.

Fig. 556 — Milano. Palazzo Marino. Alessi: Facciata in piazza San Fedele (Fot. Brogi).

cinghiate da grossi rettangolari portoni, prendon gravità. Tra finestra e finestra del basamento s'allinea il bugnato, entro cui s'alveolano grandi colonne doriche, mentre nel primo piano s'innalzano pilastri ionici scanalati. Tutto prende ampiezza, grandezza, il basamento divien più massiccio e forte; il primo piano, ridente di mascherette e di balaustre, più ricco; l'ultimo, con le finestre a frontispizio triangolare, con le riquadrature a gradi sovrapposte, sotto una striscia a corridietro, tra pilastri decrescenti scanalati, aggiogati al cornicione, chiude la facciata con quel netto deciso diritto cadere della incorniciatura delle

[1] LABÒ MARIO, *I Palazzi di Genova per Pietro Paolo Rubens*, in *Genova, rivista municipale*, aprile 1939, p. 79.

finestre. E il cornicione innalzato sopra duplici mensole, entro cui s'asconde un busto, porta un breve attico ornato da una zona a greca, sopra cui si schierano nove balaustre e due incassate negli acroteri, che distinguon schiera da schiera. Solo nel centro, di qua e di là dalla larghezza sottostante del portone, gli acroteri son duplici. Molti sono i ricordi di palazzo Cambiaso; fra i tronconi del timpano

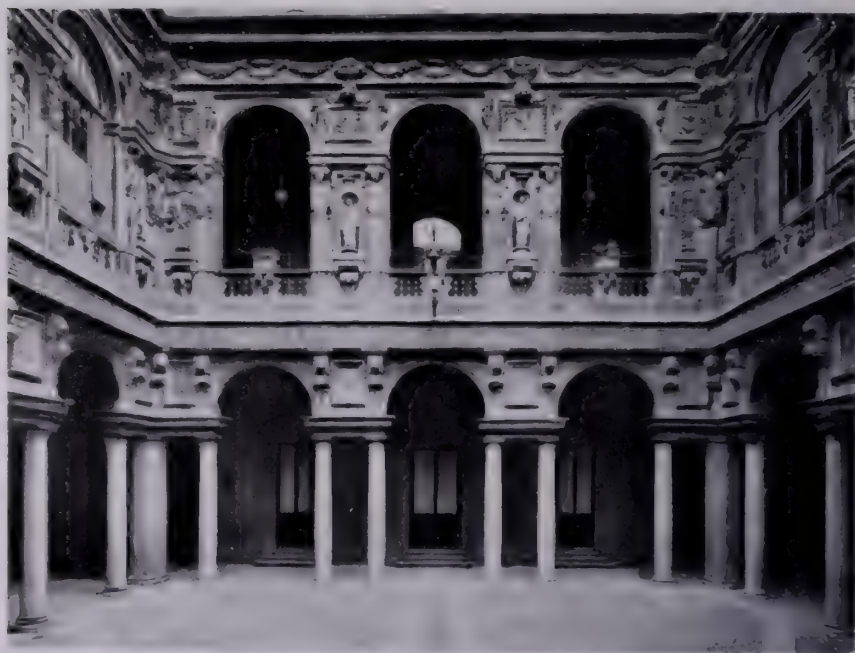



Fig. 557 — Milano, Palazzo Marino. Alessi: Cortile.
(Fot. Brogi).

sulle finestre, si vedono anche qui cadere due mensole dalle finestrette superiori, e, tra esse, spuntare una testa. Nel cortile (figg. 557-558) riappaion le mensole a chiocciolonì già notate nel palazzo Cambiaso e si ripetono; ma in tutta la sovrapposizione ornamentale di cariatidi, di targhe con istorie, di nicchie con statue, di vasi con fiori, fregi con festoni, quadri con trofei, non si riconosce quasi più l'Alessi, in tutto quel falso pittorico del cortile, in quella plasticità ingombrante, in quel rumore d'ornati, come intagliati nel legno. Si notano il suo modo di girar le spire a chiocciola, lungo le teste di cariatidi come di capitelli ionici, il suo cilindrar le volute squamose,

Fig. 558 — Milano, Palazzo Marino. Alessi: Finestra del cortile.
(Fot. Brogi).

le sue basi come bancali, i suoi pilastri decrescenti scanalati. E tanta decorazione invade l'interno del palazzo, il salone, ora del Consiglio Municipale (fig. 559), gremito di busti, di cariatidi, di festoni, di cartelle, di maschere. Ma in tutto quel clamore decorativo par si

Fig. 559 — Milano, Palazzo Marino. Alessi: Salone.
(Fot. Brogi).

smarrisca l'armonia che ancor risuona nella facciata monumentale, nè sembra risolto il problema d'angolo nel portico del cortile, con certo fascio di pilastri che tien luogo d'una colonna d'un lato e di un'altra colonna dell'altro. L'allacciamento come di serliane nel cortile vien rotto duramente da quel fascio angolare di pilastri.

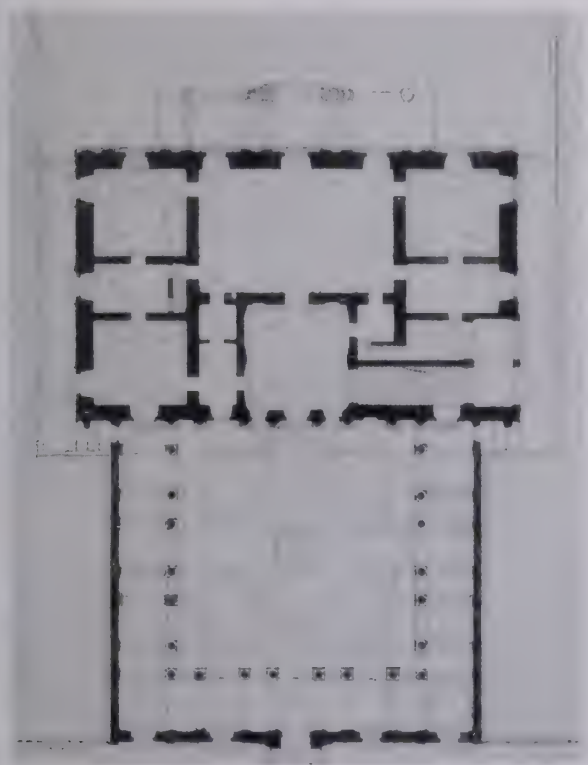



Fig. 560 — Genova, Palazzo Sauli. Alessi: Pianta del pianterreno. (Dal Beltrami).

Anteriore d'alcun poco a palazzo Marino è il palazzo Grimaldi, poi Sauli, in via Colombo, di cui ben poco resta. Il Rubens ci dette del superbo palazzo genovese due piante, quella del pianterreno (fig. 560) e l'altra del piano superiore, il disegno della « facciata dinanzi al cortile » (fig. 561), come della facciata del palazzo stesso (fig. 562).

Discorre del palazzo il Vasari, che lodò il bagno bellissimo « sopra tutte le maniere di fonti » dell'Alessi. Oggi si può ammirare un fram-

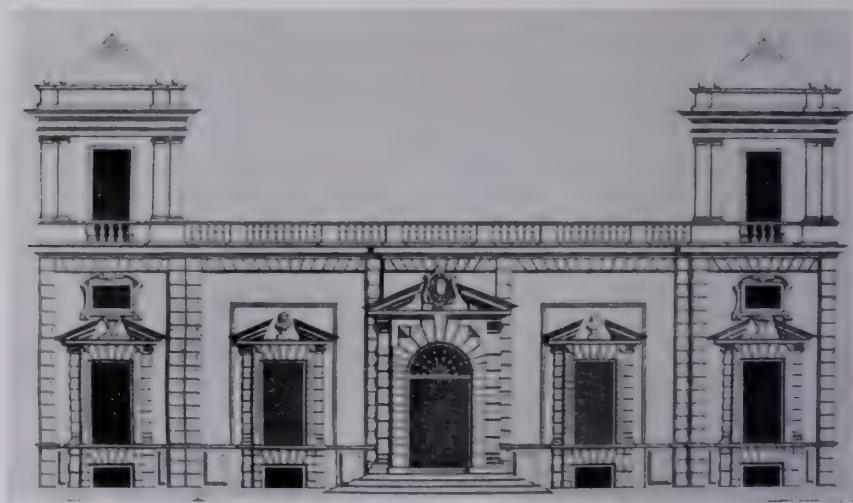



Fig. 561 — Genova, Palazzo Sauli. Alessi: «Facciata dinanzi al cortile». (Dal Rubens).

Fig. 562 — Genova, Palazzo Sauli. Alessi: Facciata del palazzo. (Dal Rubens).

mento della magnifica dimora (fig. 563) con la porta a bugnato, caratteristica per quel movimento come di nuoto dei conci, con i pilastri sovrapposti ad altri più larghi, rilevati ad erma dal fondo; e con

Fig. 563 — Genova, Palazzo Sauli. Alessi: Facciata verso San Vincenzo (particolare). (Dalla rivista «Genova»).

la trabeazione di poderoso aggetto. Quanto grandioso fosse il palazzo Sauli ci appare nella ricostruzione e nella veduta prospettica del Reinhardt (fig. 564). E mentre i resti di questo palazzo fanno pensare a forme anteriori a quelle di palazzo Marino, la porta del palazzo De Ferrari in piazza Sauli ne ripete la decorazione (fig. 565).

La porta del Molo (fig. 566) è alla rustica, tra colonne doriche cinghiate da pietroni rettangolari, che continuano il bugnato delle

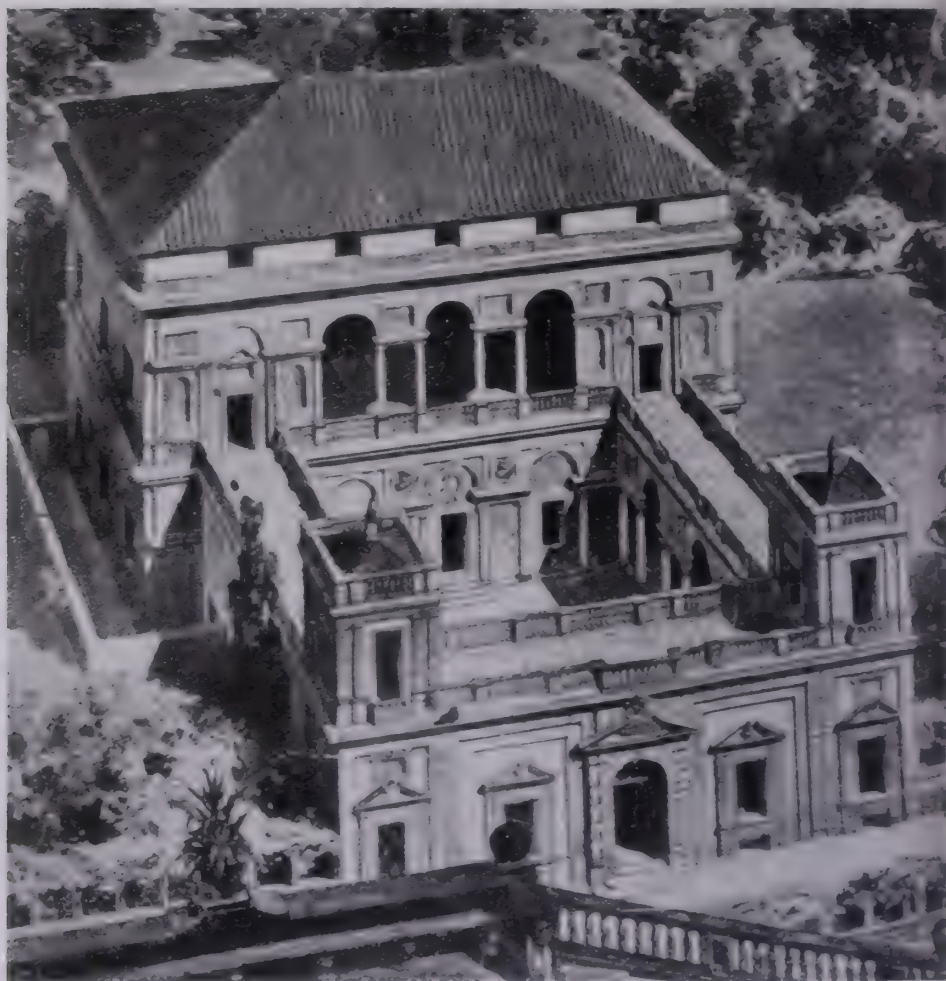



Fig. 564 — Genova, Palazzo Sauli: Ricostruzione e veduta prospettica. (Dal Reinhardt).

pareti; i conci, a corona della porta, s'innalzano sul fregio dell'architrave con metope e triglifi. Continua il bugnato sino all'incontro del bastione, sulla parete curva, formando paraste doriche fiancheggianti una gran nicchia, e lega lo spigolo del bastione per conci alternamente brevi e lunghi, crescenti in lunghezza dall'alto alla base tra-

Fig. 565 — Genova, Palazzo de Ferrari in piazza Sauli: Porta.
(Fot. Alinari).

pezoidale. La cimasa porta la gran tabella dell'iscrizione, e di qua e di là specchi quadri incassati di due gradi. I due baluardi hanno due finestre incorniciate da bugnato, una in alto, l'altra quasi a fior di

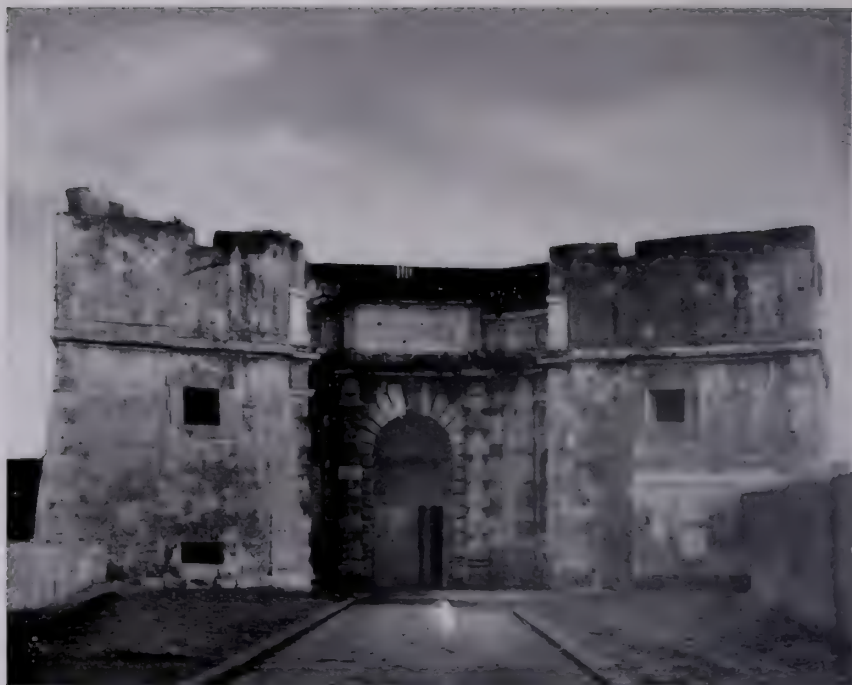



Fig. 566 — Genova, Porta del Molo (Porta Siberia). Alessi: Prospetto verso il mare. (Per cortesia del Municipio di Genova).

Fig. 567 — Genova, Porta del molo. Alessi: Parte interna. (Fot. Cresta).

Fig. 568 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Primo atrio; ingresso.
(Fot. Ceccato).

Fig. 569 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Accesso al secondo atrio.
(Fot. Ceccato).

Fig. 570 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Particolare del secondo atrio. (Fot. Ceccato).

Fig. 571 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Altro particolare del secondo atrio. (Fot. Ceccato).

terra, accostate verso il portone mediano, come se al centro dovessero far vigilanza; un grande toro, con un listello breve al disotto, largo sopra, cinge come ferreo bastone i baluardi. L'Alessi restaurò anche le mura dalla parte del mare; e alle spalle del Portone, verso la città, fece un portico amplissimo d'ordine dorico (fig. 567).

Mentre a Genova si lavorava nella chiesa di Santa Maria Assunta

Fig. 572 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Chiostro attiguo alla chiesa. (Fot. Ceccato).

di Carignano, l'Alessi era attirato nell'Umbria e a Milano, dove il palazzo per il duca di Terranova, Tommaso Marino, gli aveva dato subita fama. La Certosa di Garegnano, che, nel primo e nel secondo atrio (figg. 568-572), per le forme piatte, tranquille, antiche dell'umbro architetto, ci fa pensare che essa sia stata eseguita da Galeazzo Alessi prima delle altre chiese milanesi; neppur la facciata della chiesa stessa (fig. 573), nonostante vi siano statue e altorilievi, ha effetti di movimento, tranne nel tardo culmine; e, tanto il primo quanto il secondo ordine, presentano una lineatura di cornici e di pilastri, che sembrano trovare il loro punto fermo nelle rose appuntate sotto e sopra

Fig. 573 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Facciata della Chiesa.
(Fot. Ceccato).

Fig. 574 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Parete a sinistra dell'entrata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 575 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Fascio di pilastri all'accesso del presbiterio. (Fot. Ceccato).

Fig. 576 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Particolari di capitelli e della trabeazione. (Fot. Ceccato).

gli specchi delle nicchie ed entro i pennacchi delle arcate di esse nel primo e nel second'ordine. C'è ancora la purezza dell'Umbro nei pilastri binati corinzi sotto il cornicione; ancora i frontispizi delle statue e delle finestre son timidi nelle incorniciature esigue, e par che a fatica i timpani tronchi delle finestre facciano posto ai busti dei Santi. Nel secondo ordine, la serliana è stretta di spalle; la base dell'ordine

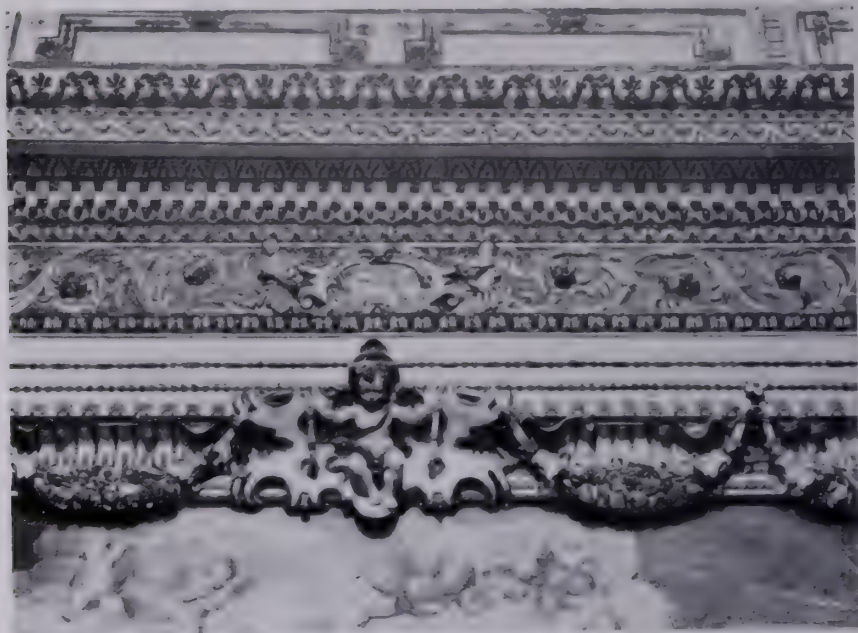



Fig. 577 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Particolare della trabeazione nel presbiterio. (Fot. Ceccato).

è divisa a scomparti lisci, a specchi lucenti; i contrafforti arcuati paion cordoni; le piramidette o gli obelischi s'assottigliano e reggono sulla punta affilata i vasi fioriti.

Nella decorazione interna della chiesa della Certosa (figg. 574-579), l'architettura delle pareti, con grandi lunettoni sotto arcatelle, divisi da binate e scanalate paraste corinzie, ha segnato il campo che un pittore di genio, il Cerano, ha riempito di figure e di ornati, sorpassando anche i termini prima stabiliti, prolungando i lunettoni oltre la linea dei capitelli sui pilastrini delle arcate. Quando si giunge al presbiterio le paraste si uniscono; tra le binate paraste si stendono

Fig. 578 — Milano, Certosa di Garegnano. Alessi: Presbiterio e abside.
(Fot. Ceccato).

grandi quadri incorniciati da cherubi su targhe intagliate, traforate a cui si legano festoni di frutta, sotto una trabeazione stracarica d'ornati. Dalle più avanzate paraste associate, curvasi l'abside tripartita. E

Fig. 580 — Milano. San Vittore Grande. Alessi: Facciata.
(Fot. Dario Gatti).

su nel catino, su nel tiburio, s'avviticchia l'edera, cadon campane di frutta, danzano gli Angeli, si stende tutto un rigoglio d'ornati, un giro di rami e di frondi nei fregi, tra lucciole d'oro. Quella decorazione si ritrova nelle chiese architettate dall'Alessi, con le aperte rose nei quadrati lacunari, con le targhe tagliate, arcuate dai lembi;

Fig. 581 – Milano, San Vittore Grande. Alessi: Interno. (Fot. Ceccato).

Fig. 582 — Milano, San Vittore Grande. Alessi: Interno a destra. (Fot. Ceccato).

Fig. 583 — Milano, San Vittore Grande. Alessi: Navata minore a destra. (Fot. Ceccato).

aggirati a spira; con cherubi dalle ali stese ad arco, quasi fermagli o fibule; con i cordoni reggenti mazzetti di frutta tra i nastri e le piccole targhette come castoni di gemme, i girali che roteando sminuiscon le spire dal basso all'alto. Si ritrovano quegli ornamenti anche nella basilica di San Vittore Grande (fig. 580), ricostruita dall'Alessi circa il 1560.

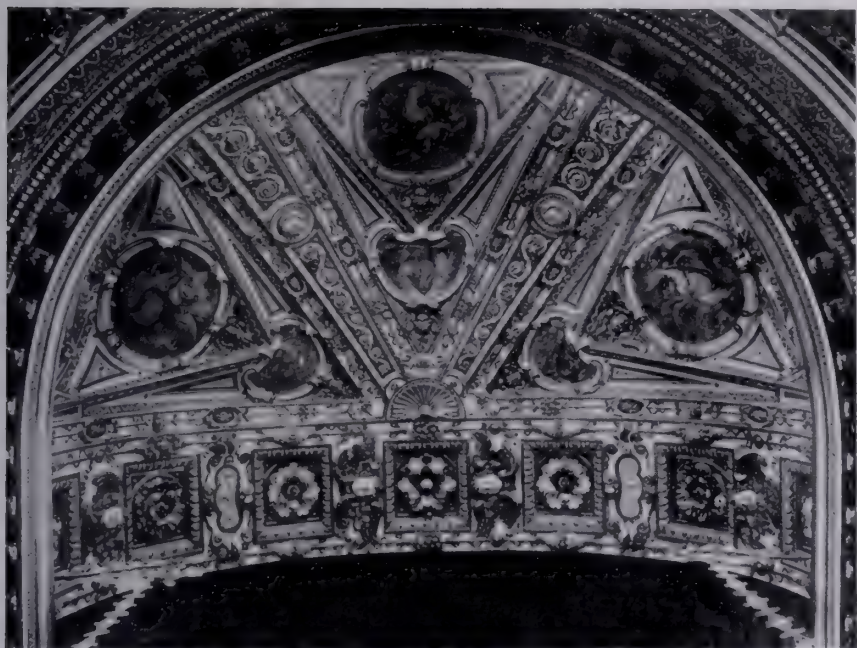



Fig. 584 — Milano, San Vittore Grande.
Alessi: Decorazione della cappella di crociera a sinistra.
(Fot. Ceccato).

La facciata di questa nel basamento largo ricorda ancora l'altro di Santa Maria di Carignano a Genova, e tuttavia dalla forma schematica primitiva essa trae una solennità propria d'antica basilica. Dodici paraste s'allineano, due più accostate ai lati del basamento, a rafforzare la massa distesa. Nell'ordine superiore, è una finestra termale puntellata da due pilastri, con cherubi in luogo dei capitelli; altri due puntellano il lato inferiore del frontispizio triangolare, con la croce innalzata tra i monti, e con un occhio aperto a mezzo del timpano. Due contrafforti, quasi paralleli ai lati obliqui del fronti-

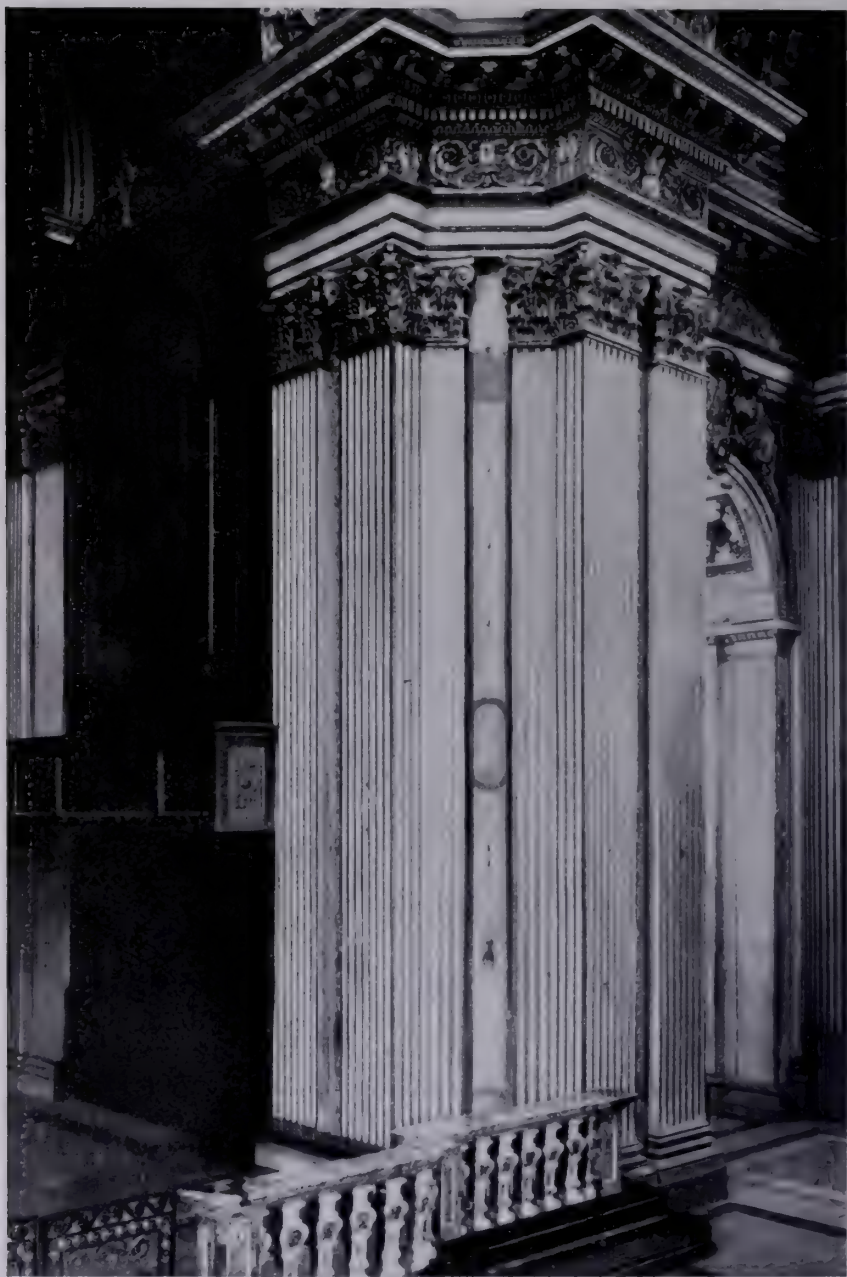



Fig. 585 — Milano, San Vittore Grande. Alessi: Fascio di pilastri a sostegno della cupola. (Fot. Ceccato).

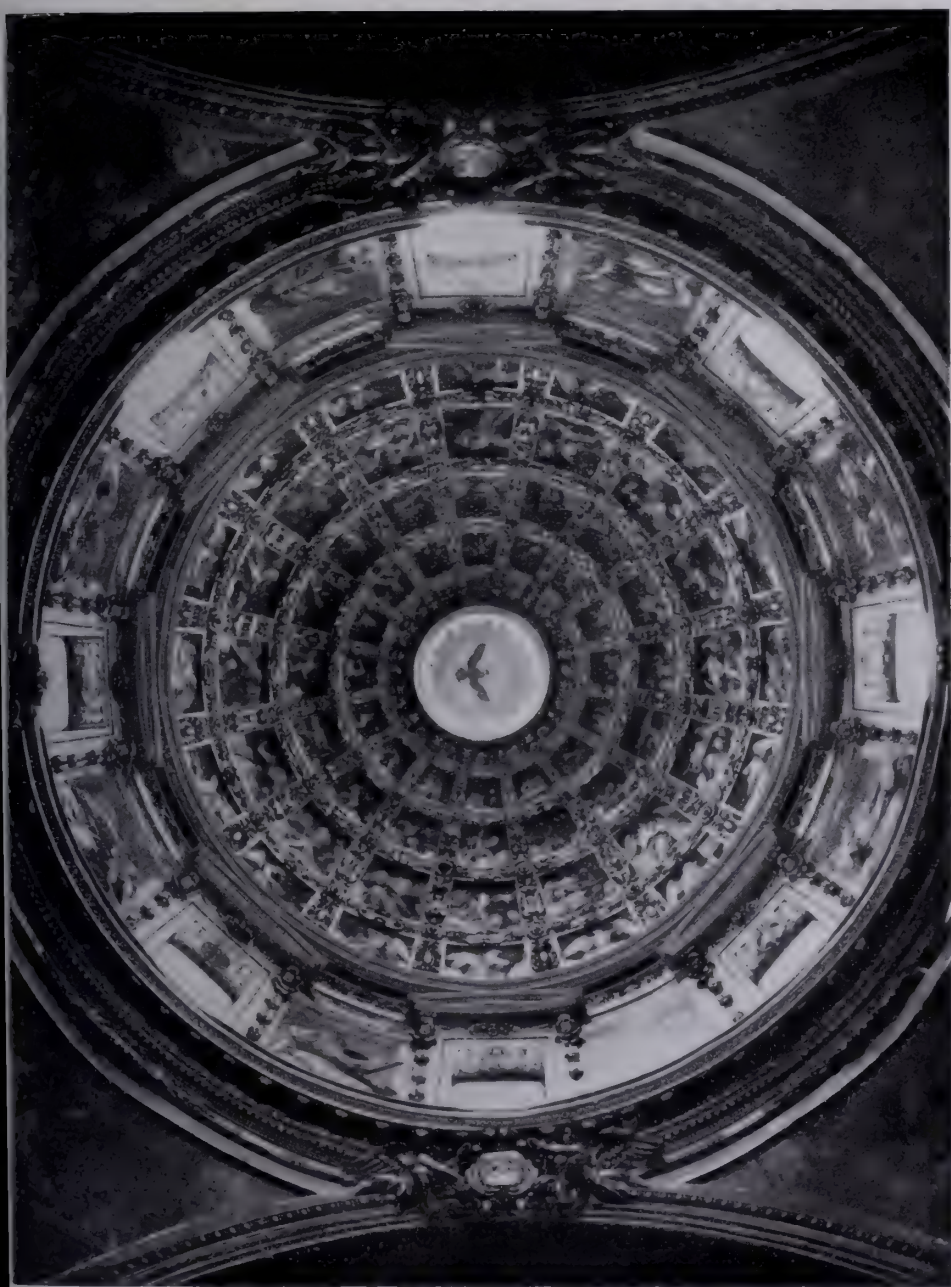



Fig. 586 — Milano, San Vittore Grande. Alessi: Cupola.
(Fot. Ceccato).

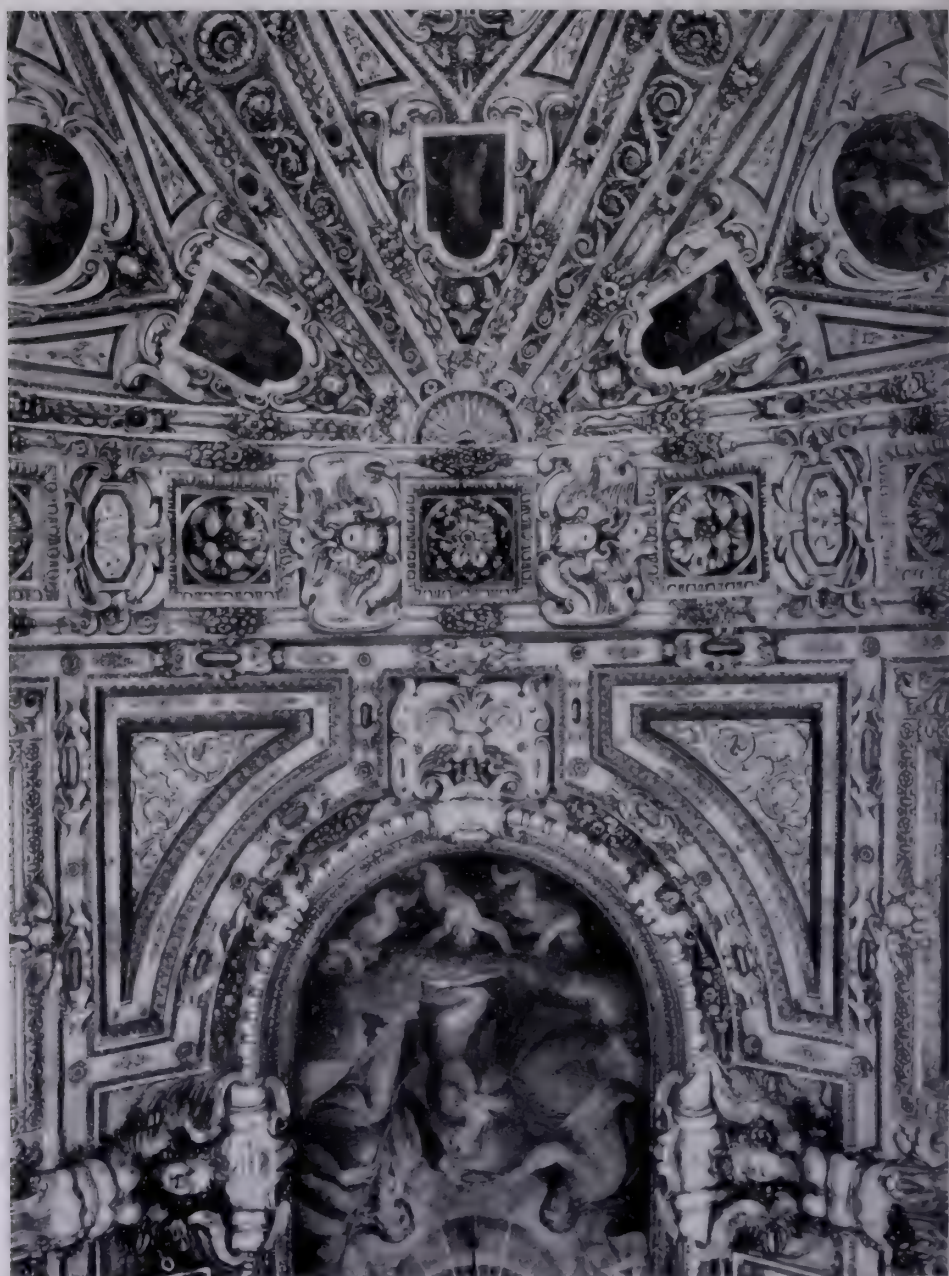



Fig. 587 — Milano, San Vittore Grande. Alessi: Soffitto del coro (particolare). (Fot. Ceccato).

spizio, legano l'ordine inferiore al superiore, formando una massa serrata, silenziosa, conventuale.

Nell'interno (figg. 581-588), l'Alessi tenne presente Bramante e San Satiro, che egli straricchì coi pilastri corinzi scanalati da noi veduti nella Certosa di Garegnano, con la decorazione che ivi ammi-

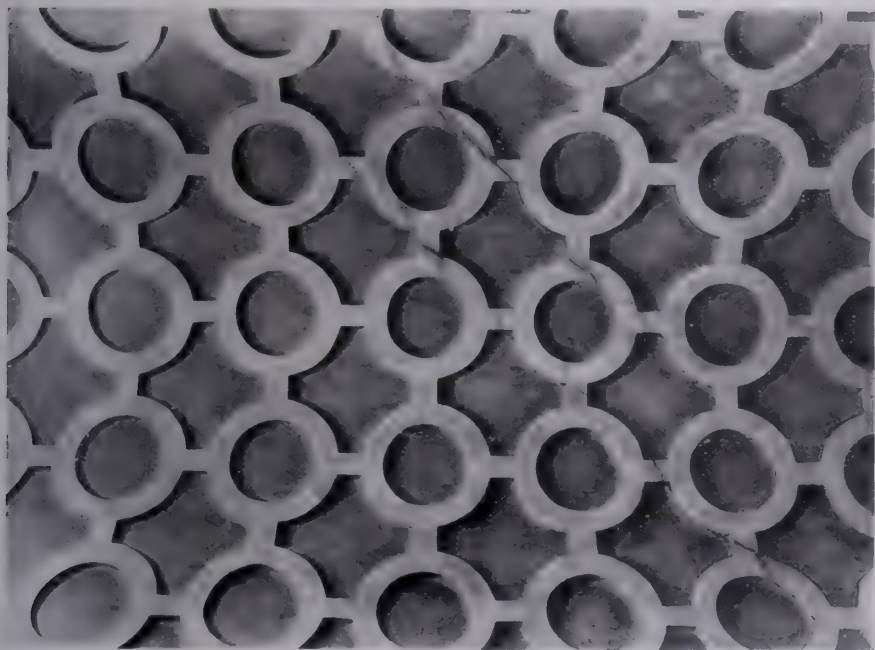



Fig. 588 — Milano, San Vittore Grande. Alessi: Soffitto della sagrestia (particolare). (Fot. Ceccato).

rammo, ma che passa dal clamore della Basilica alla cantilena della vôlta ad anella della Sagrestia.

Nella chiesa dei Ss. Paolo e Barnaba, l'Alessi sente sempre più la vicinanza di un architetto in auge nella metropoli lombarda: Pellegrino Tibaldi. Quasi non lo si riconosce nelle forme della facciata (fig. 589), che sembra una riduzione, per movimento di masse, da altra del Tibaldi, ma ben si riconosce nell'interno (figg. 590-596), dove ancora il ricordo del San Satiro di Bramante s'impone e domina, specialmente nella vôlta. La decorazione non è così straricca, e la vôlta dell'unica navata è un sottile ricamo con le borchie quadrilobe; ma già nell'abside si può vedere il passaggio ai sovraccarichi

Fig. 589 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Facciata.
(Fot. Ceccato).

ornamenti. Tuttavia la decorazione dei Ss. Paolo e Barnaba non è complessa come nelle chiese suddette, tanto da indurci a datarla in tempo prossimo al palazzo Marino.

Il risultato di tutte queste ricerche, dalla chiesa di Santa Maria di Carignano a Genova, a quella della Certosa di Garegnano in Milano, di forma piramidale, all'altra di San Vittore al Corpo, con la sua

Fig. 590 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Interno. (Fot. Ceccato).

facciata composta a voce bassa, a sommessa preghiera, e infine alla chiesa dei Ss. Paolo e Barnaba, così ridotta dalle forme enfatiche del Tibaldi, fu il disegno dell'Alessi, tardi, verso la fine della sua vita, per la chiesa di Santa Maria presso San Celso (fig. 597), ove l'architetto ricorda il lavoro compiuto per tutte quelle chiese, dove è qualche eco di Bramante, e a cui s'associano tanti studi, tanta elevazione di forme nuove, tanta elevazione di pensiero. Nonostante le numerose statue, i forti altorilievi, la facciata rimane piatta, chè l'Alessi non riesce a dimenticare la sua educazione umbra. L'eclettismo tormentò l'architetto incline alle superfici linde e pure, così

Fig. 591 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Cappella a sinistra.
(Fot. Ceccato).

Fig. 592 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Nicchia all'estremo della crociera.
(Fot. Ceccato).

Fig. 593 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Vôlta della navata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 594 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Vôlta della crociera. (Fot. Ceccato).

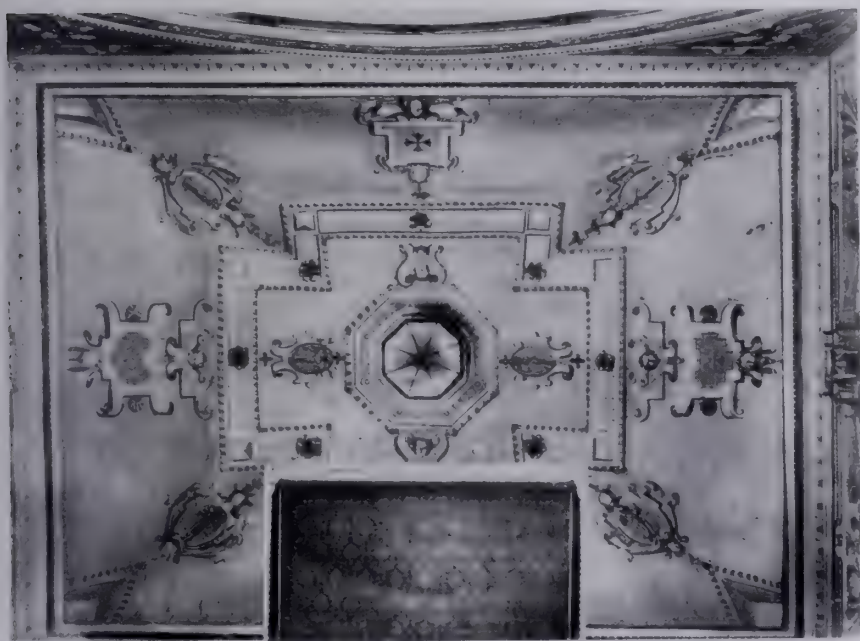



Fig. 595 — Milano, San Paolo e Barnaba.
Alessi: Arcata d'accesso al presbiterio e, nel fondo, arcata dell'abside.
(Fot. Ceccato).

Fig. 596 — Milano, San Paolo e Barnaba. Alessi: Volticella e crociera dell'abside. (Fot. Ceccato).

da fargli abbassare statue e rilievi per non interrompere troppo la gran pagina della gloria chiesastica, a introduzione nella casa del Signore.

Nel 1560, quando l'Alessi mise mano alla ricostruzione della basilica di San Vittore Grande, già conduceva in Genova la Villa

Fig. 597 — Milano, Santa Maria sopra San Celso. Alessi: Disegno della facciata. (Fot. Ceccato).

delle Peschiere in via San Bartolomeo degli Armeni, per Tobia Pallavicino. Il Rubens dette della Villa la pianta a pianterreno (fig. 598) e quella del piano nobile (fig. 599), come pure il prospetto del palazzo (fig. 600), che, confrontato con lo stato attuale di esso, ci mostra la

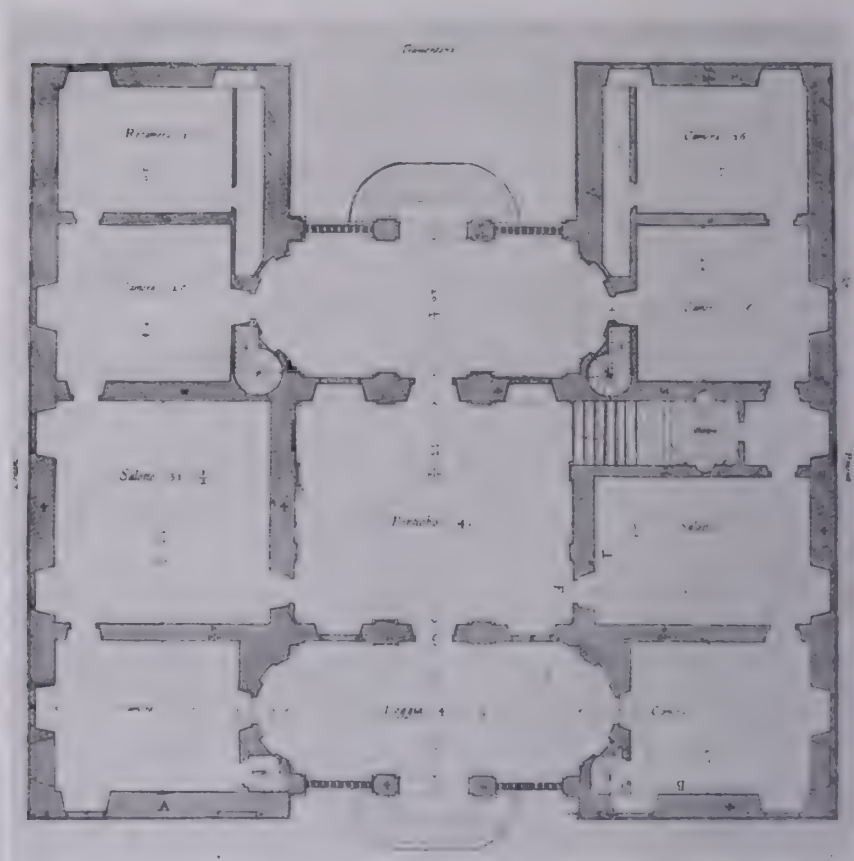



Fig. 598 — Genova, Villa delle Peschiere. Alessi: Pianta del pianterreno. (Dal Rubens).

nefasta alterazione degli avancorpi laterali. In mezzo a questi avancorpi s'apriva un'arcata, ora chiusa, e, al disotto, era una nicchia, appianata da un muro come l'arcata superiore; tanto sopra che sotto, fu dipinta a chiaroscuro una statua colossale. Anche l'attico del palazzo non è rappresentato se non in modo sommario, nel disegno del Rubens, con pilastrini in luogo di mensole, e, tra essi, muri, invece

degli ornati a traforo e delle balaustre. L'Alessi, davanti al palazzo, fece un padiglione (fig. 601), ornandolo di paraste doriche scanalate, di una trabeazione con metope e triglifi, sopra cui si innalza un attico con tabella per la scritta e con balaustre che si congiungono a quelle della scala d'accesso, le quali salgono di qua e di là del padi-

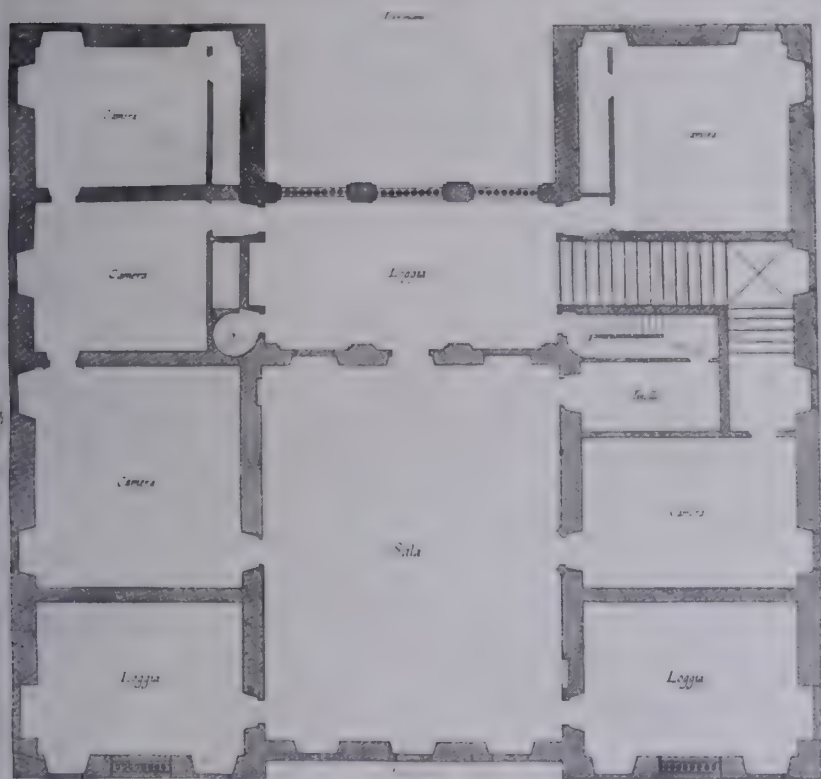



Fig. 599 — Genova, Villa delle Peschiere. Alessi: Pianta del piano nobile. (Dal Rubens).

glione, si piegano ad angolo a mezzo della salita, e corrono in alto con le balaustre a parapetto.

Il palazzo, ricostruito idealmente con gli scuri degli avancorpi laterali (fig. 602), che raccoglievano in sè l'effetto generale o almeno lo rafforzavano, si poteva considerare una variante del palazzo di Villa Cambiaso, ma più aperta all'aria e alla luce: rientrata la parte mediana, questa si arricchisce di nuove aperture, e più si estendon le

di sei finestre, che continuano le altre della parte mediana, e ne ripetono i gradi, le voci profonde dell'ombra. Anche l'interno, come si può vedere dalle piante del Rubens, è distribuito con regola perfetta da chi sa il valore dello spazio e il calcolo per usarne.

Fig. [illegible] — Genova, Villa delle Peschiere (Alessi). Facciata del palazzo (Dal Rubens).

Circa lo stesso tempo, Galeazzo fabbricò il palazzo degli Scassi nella gran villa detta la Bellezza, a S. Pier d'Arena (fig. 609), dove si ha un crescendo di solennità al paragone delle ville anteriori: qui le colonne doriche della villa Cambiaso appaiono a dar grandezza al basamento, monumentalità al prospetto; l'estensione aumenta. Fu di recente restaurata nelle sue facciate; quelle a sud, ad est e ad ovest erano state ridipinte arbitrariamente, ma si trovavano in con-

Fig. 601 — Genova, Villa delle Peschiere. Alessi: Rampe d'accesso.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

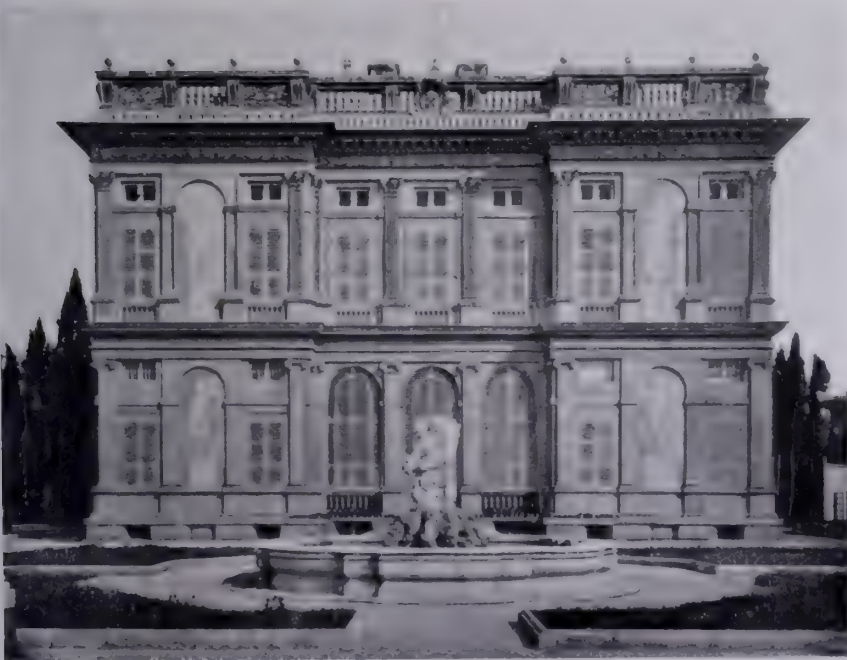



Fig. 602 — Genova, Villa delle Peschiere. Alessi: Facciata.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

dizioni discrete, mentre la facciata nord era tutta una rovina.[1] Del parco (figg. 604-605) si hanno ancora tracce grandiose: lunghe teorie di balaustre, scalee da esse fiancheggiate, grotte a stalattiti: tutta quella festa d'alberi, di palme, d'acque e di verde rallegrava il palazzo superbo di Sampierdarena; le statue s'allineavano lungo

Fig. 603 — Genova, Palazzo Scassi, Villa detta la Bellezza. Alessi: Facciata. (Per cortesia del Municipio di Genova).

i viali; grandi vasi si innalzavano coperti di fiori passo passo per il giardino.

Così Galeazzo Alessi apprestò i modelli che fecero superba la città marinara; maestri da Como, dal Canton Ticino, da Lanzo d'Intelvi lo imitarono arricchendo le vie genovesi, principalmente la Strada Nuova od Aurea, ora denominata Garibaldi. Egli divenne l'architetto leggendario di Genova, tanto che, perfino al suo tempo, il Vasari gli attribuì il piano di quella strada, aperta da Bernardino

[1] Grosso Orlando, *I restauri di Porta Soprana e di villa Scassi*, in rivista municipale *Genova*, 1939.

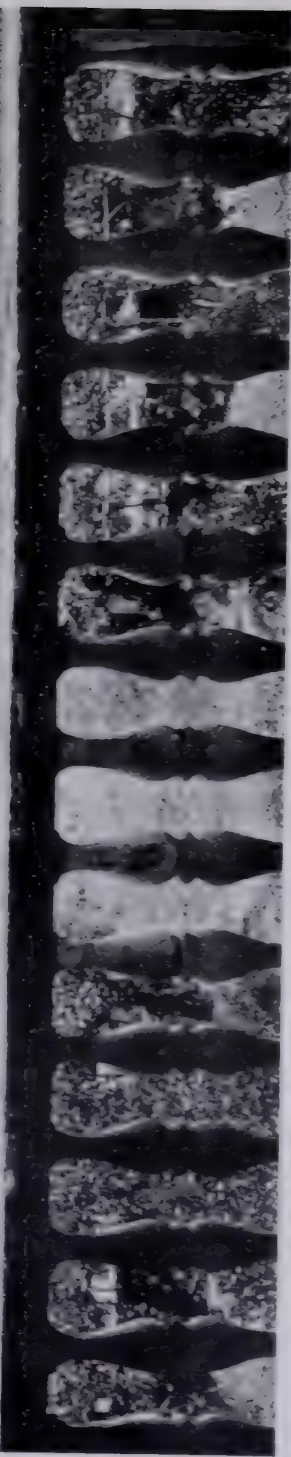
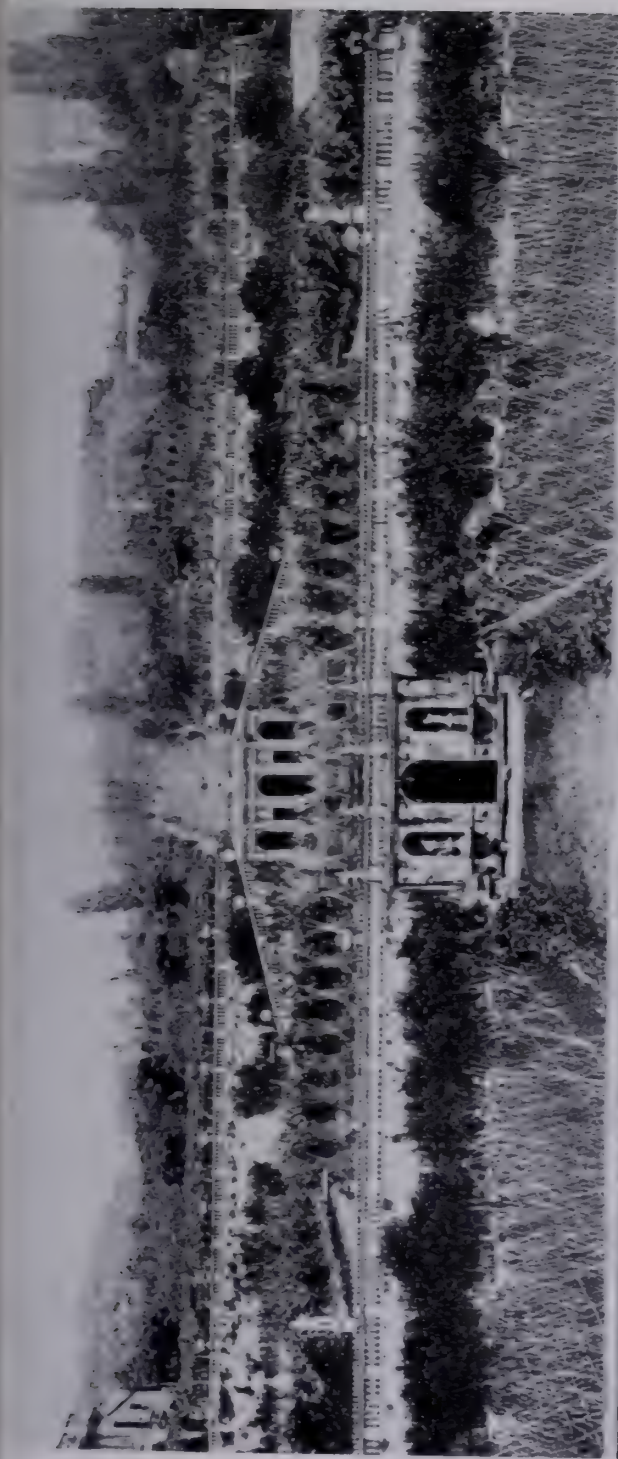



Fig. [illegible] — Palazzo Scassi, Villa detta la Bellezza. Alessi. Parco
(Per cortesia del Municipio di Genova)

Cantone da Cabbio nel Canton Ticino, e dall'Alessi, secondo la tradizione popolata di palazzi: Serra, Brignole, Spinola, Giorgio Doria, Pallavicino e Aderno. Galeazzo fu il nume dell'architettura genovese: arrivato a Genova, umbro, bramantesco in ritardo, se pure possa chiamarsi in ritardo chi percorre vie immortali, si trovò nel fasto, e si vestì di magnificenza. Sotto la veste lussuosa, egli restò sempre delle

Fig. 605 — Genova, Palazzo Scassi, Villa detta la Bellezza. Alessi: Peschiera. (Per cortesia del Municipio di Genova).

stesse proporzioni, con la stessa finezza di gusto, con ordine preciso con ritmo calmo. Al fasto genovese unì poi quello della metropoli lombarda; eppure, quando l'Alessi ebbe a ricostruire l'antica basilica di San Vittore al Corpo, sentì risorgere la sua umbra natura, e ne creò la facciata tra il silenzio, come lontana dal rumore della vita cittadina; e tanto in quella chiesa, quanto nell'altra dei Santi Paolo e Barnaba, tornò a Bramante, al tipico San Satiro.

A Perugia fece più volte ritorno, ma non lasciò ivi di sè le grandi tracce di Genova e Milano. Quando ne partì nel 1548, aveva composto stanze per il Castellano della Rocca Paolina, la chiesa della

Madonna del Popolo, l'Oratorio di Sant'Angelo della Pace, presentato il modello per il monastero di Santa Chiara, poi di Santa Caterina, e infine gettato il ponte sul Chiazio, nel luogo detto la Bastiola. Quasi

Fig. 606 — Perugia, San Pietro. Alessi: Portico all'ingresso. (Fot. Alinari).

tutte queste opere furono eseguite per volere del Cardinale Tiberio Crispo, legato pontificio dal 14 aprile 1545 al 15 settembre 1548. A Perugia tornò l'Alessi nel 1554, nel 1567, dal 1570 al 1572, anno della sua morte. In queste visite alla città natale lavorò per la chiesa di San Pietro: il portico all'ingresso (fig. 606) dev'essere suo, come

Fig. 607 — Perugia, Santa Maria Nuova. Alessi: Campanile.
(Fot. Urbini).

Fig. 608 — Bologna, Palazzo Pubblico. Alessi: Porta.
(Fot. Alinari).

pure gli appartiene il chiostro interno. Anche gli sono attribuiti il campanile di Santa Maria Nuova (fig. 607) e la porta della facciata meridionale del Duomo, la cui decorazione richiama Palazzo Mari no. Da Perugia si recò ad Assisi per fare il modello della chiesa

Fig. 609 — Bologna, Palazzo d'Accursio. Alessi: Finestra.
(Fot. Croci).

di Santa Maria degli Angeli [1] e prepararsi alla ricostruzione dell'antica cattedrale di San Rufino; fornì il disegno per un palazzo in Castiglione del Lago ad Ascanio della Corgna, per cui ne aveva eseguito un altro, già da noi indicato, a Castel della Pieve. [2] Il palazzo, alterato dal tempo e dai restauri, esiste ancora ed appartiene al Comune.

Filippo Alberti, nel suo elogio di Galeazzo Alessi [3], dice: «volendo raccontar l'opere egregie dell'ingegno suo, non so ben dire, s'io resti maggiormente confuso nel numero o nella qualità di esse; nel numero sento quasi infinite; poi chè dov'egli non potè essere in persona lo fero essere quasi presente i disegni suoi, secondo i quali si fabbricarono, et eressero tanti palagi, e tempii et altri edifitj, che se si potessero unire insieme farebbero una giustissima Città; in qualità essendo rarissime ». E quindi: « Egli si haveva acquistato tanta autorità presso i Padroni delle fabbriche, che pareva che con un certo modesto impero di se stesso et dell'arte, ma eguale alla virtù sua più tosto comandasse che obedisse, onde solevano i Genovesi dire che la dolcissima maniera tenuta da lui in mostrare le sue rarissime inventioni era la chiave che apriva l'arche dei tesori loro ».

---

[1] Cfr. P. Egidio M. Giusto, in *L'Oriente Serafico*, 1917.

[2] Oltre alle opere accennate, s'indicano anche le seguenti: *Assisi*, Disegni per il tabernacolo del SS. Sacramento per la chiesa di San Francesco (A. Rossi); *Bologna*, La porta del palazzo pubblico (fig. 610); *Id.*, La cappella del palazzo Maggiore (Masini); *Id.*, Finestra in Palazzo d'Accursio (fig. 611); *Como*, Villa Pliniana (Beltrami); *Genova*, Tribuna e cupola del Duomo; *Milano*, Intervento nei lavori di palazzo ducale e in quello dei Giureconsulti. Oltre ai lavori nel presbiterio del Duomo, eseguì progetti per la facciata, un disegno di capitello per i piloni. E non solo diede il disegno per la facciata di S. Maria presso San Celso, ma anche per il tabernacolo, il recinto del coro, gli stalli in legno, la decorazione generale e forse la cupola. (Rocco, in *Atti del IV Convegno Nazionale dell'Architettura*). Fece anche l'auditorio del Cambio, distrutto nel Settecento. *Pavia*, Disegni per la Certosa (Labò); *Perugia*, Tabernacolo del monastero di San Pietro (Adamo Rossi); *Id.*, Lavori nel palazzo dei Priori (Rossi); *Roma*, Disegno per la facciata della chiesa del Gesù (Ronchini); *Varallo*, Piano generale per gli edifici del Sacro Monte e particolare di alcune cappelle, quella di Adamo ed Eva (Beltrami).

[3] Beltrami Luca, *Elogio di Galeazzo Alessi di Perugia per Filippo Alberti* (per nozze Annoni-Moretti, 1913). L'elogio è tratto da ms. della Biblioteca comunale di Perugia.

ARCHITETTI A GENOVA SEGUACI E CONTEMPORANEI DI GALEAZZO ALESSI

1. GIAN BATTISTA CASTELLO - 2. ROCCO LURAGO - 3. BERNARDINO E PIER FRANCESCO CANTONE - 4. FRANCESCO CASELLA - 5. BERNARDO SPAZIO - 6. ANDREA CERESOLA DA LANZO D'INTELVI, DETTO IL VANONE - DOMENICO E GIOVANNI PONZELLO

I.

GIAMBATTISTA CASTELLO DETTO IL BERGAMASCO

Giambattista Castello, detto il Bergamasco[1], si esercitò nella pittura, e solo verso il 1560 lo troviamo dato al fabbricare. Il suo palazzo di Vincenzo Imperiale par derivi dal cortile di Palazzo Marino, con tutta quella decorazione che sembra intagliata nel

---

[1] Regesti:

1509, circa (?) — Data supposta della sua nascita a Gandino in Val Seriana. Il cremonese Aurelio Russo suo maestro lo condusse giovinetto in Genova; e Tobia Pallavicino lo mandò e mantenne a Roma « fin a tanto ch'egli s'acquistò nome di ben fondato dissegnatore » (SOPRANI).

1552 e 1553 — È console dell'arte pittorica a Genova.

1554 — È socio con Niccolò da Carpi e Battista Perolli in negozi di disegni e ricami, di pellicce e velluti.

1558, circa — Mette mano al rinnovamento delle navate di San Matteo.

1560 — Data incisa sul portale del palazzo di Vincenzo Imperiale da lui costruito.

1562-1564 — Costruisce il palazzo per Andrea Spinola, che l'Alizeri identificò con quello D'Oria, in via Garibaldi, 6. Nel 1564, dava le misure e il disegno delle colonne.

1563 — Suo contratto con Antonio de Franchi per il catino dell'Annunziata in Portoria.

1563 — Inizia la costruzione del palazzo ora Podestà, edificato per Nicolò Lomellino.

1564 — Dirige lavori di decorazione e « il finimento », nella villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena.

1564, novembre — Suo contratto con Franco Lercari per la decorazione della cappella Lercari nel Duomo.

1565 — Fa ornamenti di stucco nel salone del palazzo della Meridiana, che era di Battista Grimaldi, e il progetto di una cappella della chiesa di Santa Caterina per Domenico Grillo e Cristoforo Centurione (poi distrutta).

1566, 23 agosto — Lavora ancora nella villa di Battista Grimaldi a Sampierdarena.

1567, 5 settembre — È assunto al servizio di Filippo II, per cui lavorò una scala fra la chiesa e il palazzo dell'Escuriale, e nella Torre dell'Alcazar.

1569 — Muore a Madrid.

Fig. 610 — Genova, Palazzo Imperiale Campetto. Giambattista Castello: Porta.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

Fig. 611 — Genova, Palazzo Imperiale Campetto. Giambattista Castello: Facciata. (Per cortesia del Municipio di Genova).

legno (figg. 610-[illegible]). Il falso pittorico invade l'architettura, su dall'austero portale dorico, il fregio della trabeazione si volge a spire, ad orecchia, sui lati una mascheretta entro una piccola targa unisce

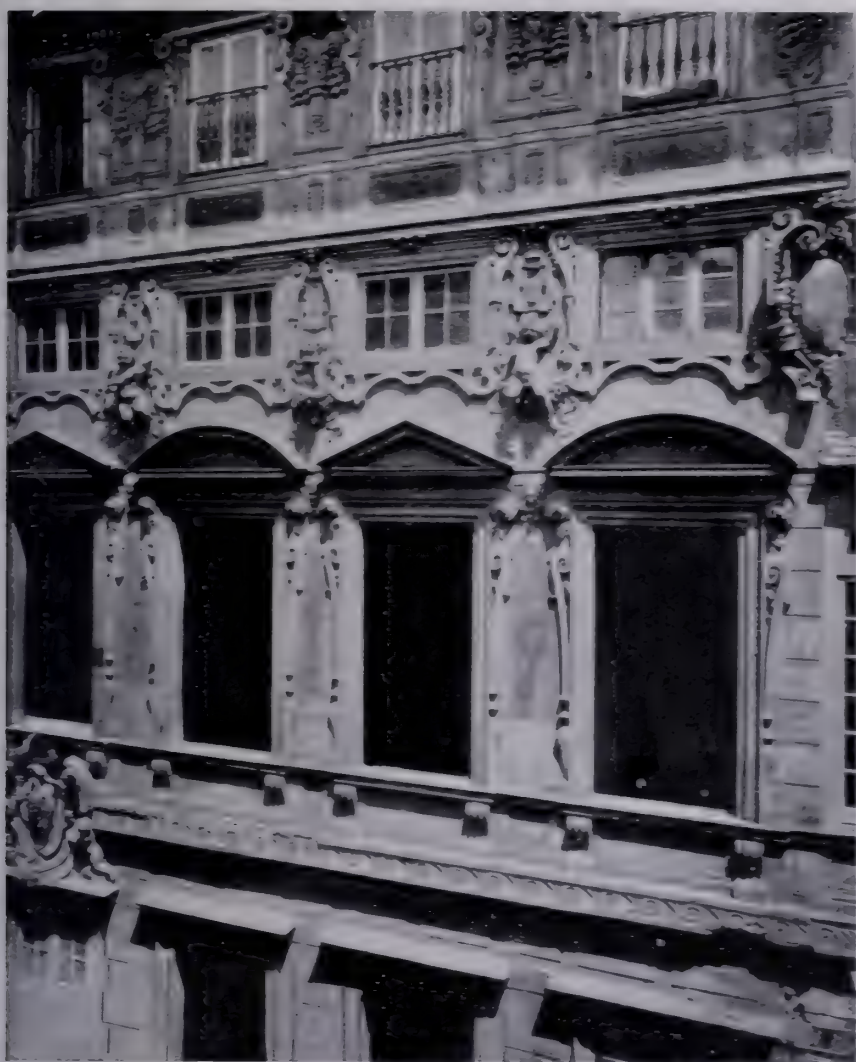



Fig. 612 — Genova, Palazzo Imperiale Campetto.
Giambattista Castello: Particolare della facciata.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

le finestre: una mensola con testa virile striscia contro la riquadratura delle finestre al primo piano, bastoni con riccioli come pastorali fiancheggiano le aperture superiori, e, fra queste, genietti si dondolano sui festoni, nastri serpeggiano; e più in alto, s'innalzano erme di satiri con mazzi di frutta pendula tra gruppetti d'uva. Ad aiutare

Fig. 613 — Genova, Palazzo Imperiale Campetto. Giambattista Castello: Altro particolare. (Fot. Alinari).

l'effetto decorativo si aggiungon specchi di marmi variati. Mentre Gian Battista Castello, come può vedersi nell'atrio del palazzo, seguiva, nelle pitture e negli stucchi, lo stile decorativo romano diffuso

in Genova per opera di Perin del Vaga, e da lui appreso in Roma, nella decorazione all'esterno si attiene, come abbiam detto, a forme simili a quelle del cortile di Palazzo Marino a Milano, nascondendo e guastando le linee dell'architettura con tutte quelle arricciature di mensole, di riquadrature a finestre, di spalle d'erme; e con quelle asticelle curvate, quelle borchie e borchiette, ora piantate nel centro

Fig. 614 — Genova, Palazzo Imperiale, Campetto. Giambattista Castello: Atrio. (Fot. Alinari).

delle spire, delle corna di montone, ora inchiodate sulle aste, sui cosidetti pastorali, sulle riquadrature delle targhette. La decorazione stessa soffoca l'architettura nel palazzo Negrone, ora Pallavicino Pessagno, dove non è neppur l'austera porta (fig. 617) che vedemmo in palazzo Imperiale a Campetto, anzi il portone stesso si adatta alla straripante lussuosa ornamentazione, e si snodano a spira i tronconi del timpano, i lembi della cartella che include lo stemma, i rotuli aggirati presso le volute ioniche dei capitelli, il giogo imposto alle erme muliebri che fiancheggiano la porta, in modo simile a quella di Palazzo Farruggia. Nell'insieme, la porta è bizzarra, d'un

Fig. 615 — Genova, Palazzo Imperiale Campetto. Giambattista Castello: Interno. (Fot. Cresta).

Fig. 616 — Genova, Palazzo Imperiale Campetto. Giambattista Castello: Scalone.
(Fot. Cresta).

barocco ribelle a ogni legge. E, più che nel palazzo Imperiale, in questo (figg. 618-619) la decorazione si espande, tutto riempie di

Fig. 617 — Genova (presso), Palazzo Pessagno. Guglielmo Castello: Porta.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

satiri, di maschere, di targhe, di festoni. Anche nell'incorniciatura del catino nella cappella Lercari in San Lorenzo, e nel soffitto del salone di palazzo Grimaldi (della Meridiana), è tutta quella frenesia d'ornati.

Fig. 618 — Genova (presso), Palazzo Pessagno. Guglielmo Castello: Particolari decorativi. (Per cortesia del Municipio di Genova).

Fig. 619 — Genova (presso), Palazzo Pessagno. Guglielmo Castello: Particolari decorativi. (Per cortesia del Municipio di Genova).

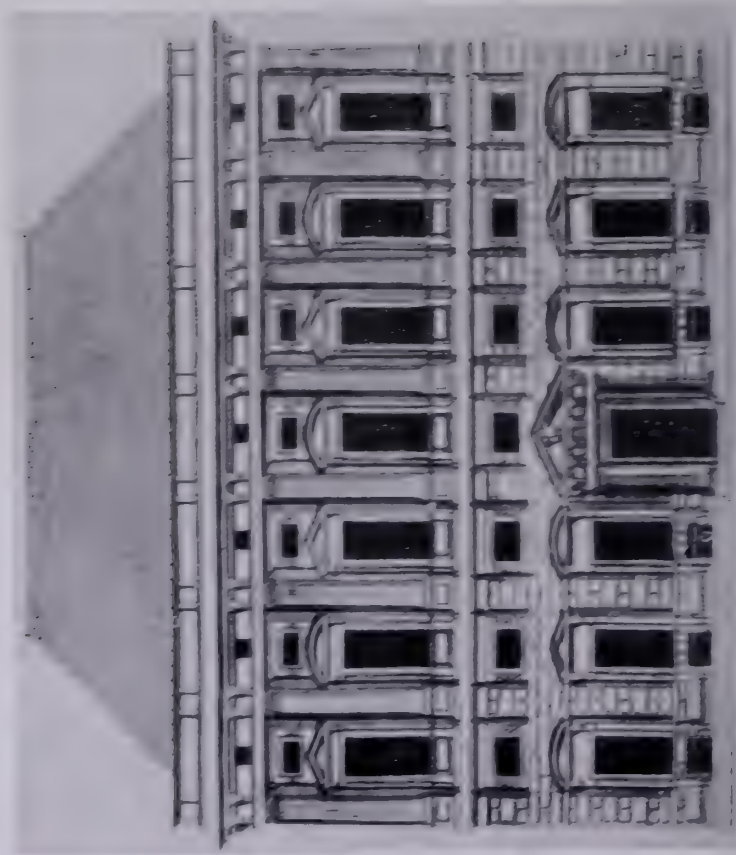



Fig. 622 — Genova, Palazzo Carrega-Cataldi in via Garibaldi. Guglielmo Castello: Antisala. (Fot. Alinari).

Nel palazzo Carrega-Cataldi di via Garibaldi (n. 4) (fig. 620), Giambattista Castello si raffrena, seguendo più fedelmente l'Alessi. L'edificio fu eretto circa il 1561 per Tobia Pallavicino; mancava del terzo piano aggiuntovi più tardi e non era allargato così come si pre-

senta nella incisione del Rubens. Lo studio delle facciate dell'Alessi è evidente, nonostante la mancanza che qui si nota della distribuzione accentrata nel mezzo, nel corpo mediano a triplice apertura, e nelle ali ad esso correlative. Le finestre son lunghe alquanto, ma le incorniciature, il frontispizio, le mensole, finemente condotte (fig. 621). Nella loggia (figg. 622-623) con ornati a stucco si ripete l'impronta raffael-

Fig. 623 — Genova, Palazzo Carrega-Cataldi in via Garibaldi.
Guglielmo Castello: Decorazione dell'atrio.
(Fot. Alinari).

lesca, e tutto è più regolare; gli ornati a grottesche dell'atrio richiamano le grottesche romane, dipinte dallo stesso Giambattista Castello. E quantunque complicate, addensate, le decorazioni stesse si notano a Villa Grimaldi in Sampierdarena, specialmente nella Loggia.

Se, dopo quel palazzo, il rigoglio decorativo si trattiene alquanto, esso torna a fuorviare nel Palazzo Podestà (figg. 624-626) di via Garibaldi, dove la decorazione, ispirata alle grottesche, si fa più regolare, ma per la conformità degli ornamenti sei volte ripetuti sulla facciata, cade nella monotonia, nella ristampa. Punto d'arrivo del-

Fig. 624 — Genova, Palazzo Podestà in via Garibaldi.
Guglielmo Castello: Facciata e fianco.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

Fig. 625 — Genova, Palazzo Podestà in via Garibaldi.
Guglielmo Castello: Facciata (particolare della decorazione).
(Fot. Alinari).

Fig. 626 — Genova, Palazzo Podestà in via Garibaldi.
Gugliemo Castello: Facciata (particolare della decorazione).
(Fot. Alinari).

l'architetto è il Palazzo Spinola, ora D'Oria, in via Garibaldi, 6, intorno al quale lavorava nel 1564.[1]

[1] Bibliografia su G. B. Castello (oltre le pubblicazioni ricordate a proposito dell'Alessi): THIEME-BECKER, Künstler-Lexikon, VI, vol., 1912; GROSSO, *Palazzi e portali* (s. d.); LABÒ M., *Studi di architettura genovese*, in *L'Arte*, 1922 e 1926; ID., *G. B. Castello*, in *Biblioteca d'arte illustrata*, Roma, 1925.

Fig. 628 — Genova, Palazzo del duca di Tursi. Rocco Lurago: Facciata e fianco. (Fot. Alinari).

fu disegnato in coordinazione agli altri dell'Alessi, e iniziato nel 1568, come scrive il Labò, con lo zoccolo sopra terra; sulle finestre del piano terreno e quelle piccole al sommo della facciata son mascheroni orecchiuti di Taddeo Carlone, autore anche, secondo il Soprani, delle « figure che si vedono sopra il portale ». Maestoso è il palazzo, ove appena s'indulge a qualche superfluità decorativa; l'architetto sta tutto intento alle sue linee, alle paraste doriche scanalate, che adagia sulle riquadrature delle pareti divise a specchi, mentre sugli angoli le drizza più forti alla rustica, così da richiamar quelle che chiudon le logge inferiori e le altre che fiancheggiano le finestre del pianterreno. Dalle logge, sulla via, il muro di cinta del giardino continua, ripiegandosi di tratto in tratto, così da mettersi in corrispondenza con le basi e i piedistalli di paraste del palazzo e delle logge. Sul muro, son basette che portano vasi, da cui le piante s'innalzano; altri vasi adornano in alto le loggette stesse.

« Venne », scrive il Soprani, « questo virtuoso ad habitare in Genova, e dopo essersi fatto conoscere in diversi altri edifiti, dovendosi erigere quella fabrica (*il palazzo del duca di Tursi suddetto*), fra tanti concorrenti che aspiravano all'opera, al Lurago ne fu data l'incombenza, e ebbe l'ordine di formare li disegni, al bisogno, il che esseguito, gli appresentò, furon stimati singolari, e degni dell'opera, che si era deliberata fare, che perciò gliene fu imposto il modello »[1].

Un'altr'opera che il Soprani assegna a Rocco Lurago è la costruzione della chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo, per volere di Pio V pontefice, chiesa che il Vasari cita come da lui disegnata, e la tradizione assegna al Danti, così come gli attribuisce la Madonna degli Angeli d'Assisi, che l'Alessi disegnò, ricevendone l'approvazione del Vignola. Eppure scrive il Soprani: « Haveva la Santità del Beato Pio Quinto Pontefice, o sia l'Eminentissimo Cardinale suo nipote determinato di far edificare la Chiesa, e Monastero per li PP. Domenicani del Bosco sua patria, per la qual facenda scielse fra gli Architetti li più cospicui soggetti potesse trovare in ogni parte, acciò ne formassero dissegni, ma essequito l'ordine, niuno accertò il gusto del Pontefice, quando hauta Sua Santità notitia di questo virtuoso,

[1] Fra i concorrenti fu notato Simone Moschino, che da Orvieto vagabondava per l'Italia, a Parma e altrove (il nome del concorrente Simone Moschino fu rintracciato da MARIO LABÒ, in art. suddetto).

Fig. 629 — Genova, San Pietro in Banchi. Rocco Lurago: Facciata.
(Fot. Alinari).

mandò ad esso in Genova l'incombenza di tal affare, accertò Rocco con li di lui dissegni in tal modo la soddisfatione di quel Santo Pastore, che subito le ordinò il modello, et essendo questo riuscito altresì di suo gusto, deliberò che senza mutatione alcuna precisamente si

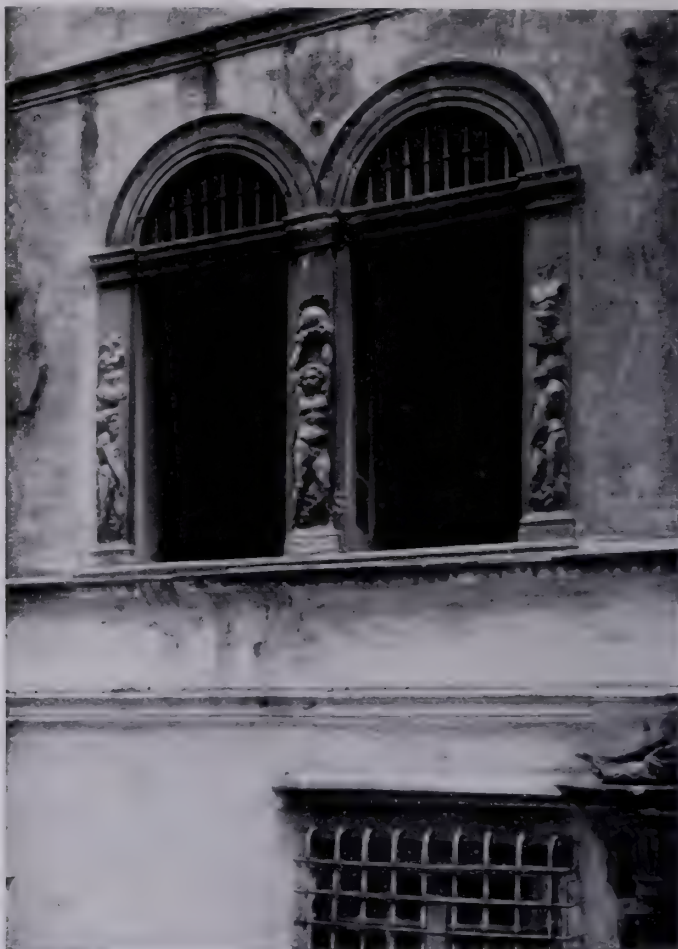



Fig. 630 — Genova, Palazzo di Lanfranco Cicala.
Bernardino Cantone: Facciata (particolare).
(Fot. Alinari).

osservasse nell'erretione della fabbrica, a quale doppo le debite preparationi si diede principio, e sotto la diretione di un così insigne Maestro fu construtta, ed hebbe glorioso fine ».

A Rocco Lurago si assegna la chiesa di San Pietro in Banchi (fig. 629), purtroppo da ammirarsi oggi poco più che nei bei campanili degni dell'Alessi e nella cupola a squame con la graziosa tiara del cupolino.

Fig. 631 — Genova, Palazzo di Lanfranco Cicala. Bernardino Cantone: Porta.
(Fot. Alinari).

Fig. 632 — Genova, Palazzo Durazzo. Pier Francesco Cantone: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 633 — Genova, Palazzo Durazzo. Pier Francesco Cantone: Cortile.
(Fot. Alinari).

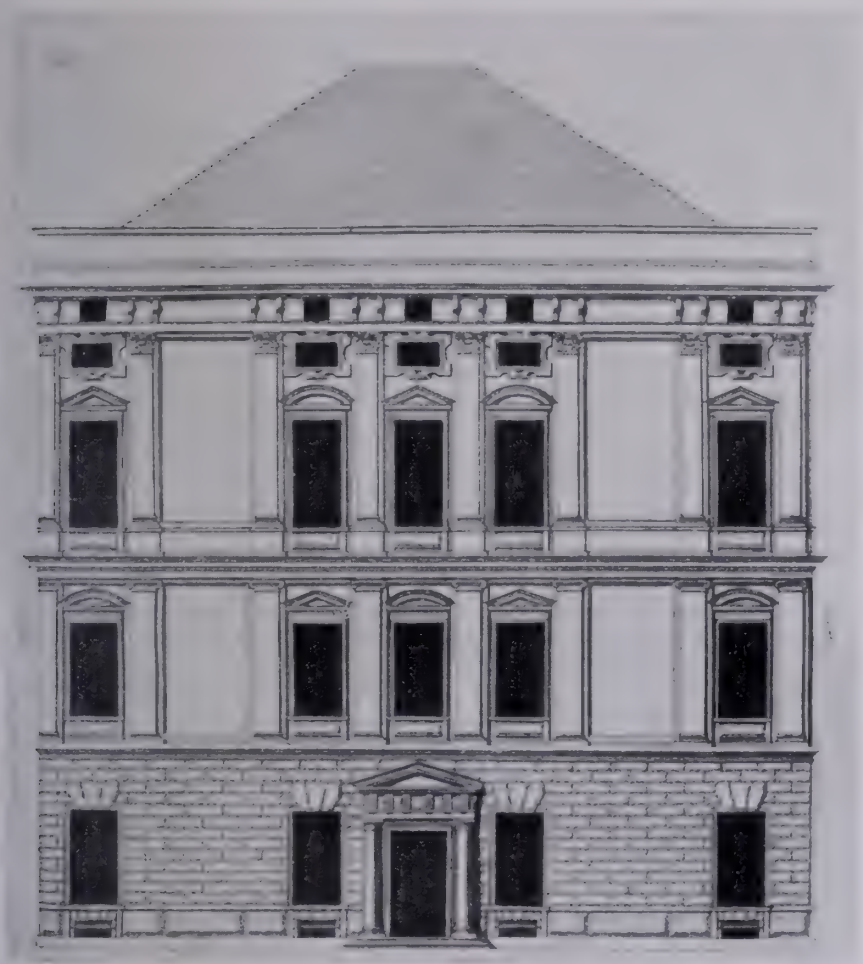



Fig. 634 — Genova, Palazzo Pallavicini, poi Centurione, poi Vivaldi Pasqua, ecc.
Francesco Casella: Facciata.
(Dal Rubens).

3.

BERNARDINO E PIER FRANCESCO CANTONE

Bernardino Cantone da Cabbio nel Canton Ticino, vantato per aver aperta la Strada Nuova, ora Garibaldi, dal Vasari aggiudicata all'Alessi, rifece il palazzo di Lanfranco Cigala in piazza dell'Agnello con finestre centinate (fig. 630), col portale di marmo a colonne do-

Fig. 635 — Genova, Palazzo Pallavicini, poi Centurione, poi Vivaldi Pasqua, ecc. Francesco Casella: Sezione. (Dal Rubens).

riche (fig. 631), attribuite erroneamente al Montorsoli, e statue che si assegnano al Cosini. Sono notevoli il portico e la scala. L'architetto qui si annoda alla vecchia tradizione di Gio. Giacomo della Porta, mentre nel palazzo Durazzo Pier Francesco Cantone, pure originario di Cabbio (Canton Ticino), ricordò l'Alessi maestro (figg. 632-633), lavorando con Carlo Fontana e Gio. Angelo Falcone.

4.

FRANCESCO CASELLA

Altro architetto del Canton Ticino, proveniente da Carona, costruì dal 1566 in poi, per gli Interiano, in piazza Fontane Marose,

il palazzo posseduto in seguito dai Pallavicini, dai Centurione, dai Vivaldi Pasqua, ecc. Il Rubens ne dette incisa la facciata (fig. 634), tre piante, e due sezioni, l'una « della parte anteriore, parallela alla facciata, levata sola la muraglia di quella » (fig. 635). E nella sezione possiamo ammirare come i vuoti sian distribuiti in un ordine, in un'ar-

Fig. 636 — Genova, Palazzo detto della Fortezza a Sampierdarena.
Bernardo Spazio, aiuto di Galeazzo Alessi: Facciata.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

monia perfetta, per il raccogliersi della luce nel pernio centrale, che ha le sue bilance di chiarore ai lati. A sinistra, nel prospetto datoci dal Rubens, la lesena d'angolo forma lo spigolo, mentre a destra si sposta in dentro per lasciar libero il taglio dello spigolo della parete. Questo particolare, invertito nell'incisione, si ritrova nel palazzo, oggi differente dall'antico per gli affreschi sovrapposti, per le aggiunte di balconate, di nicchie, d'ornamenti barocchi; ma nella

Fig. 637 — Genova, Palazzo detto della Fortezza a Sampierdarena.
Bernardo Spazio, aiuto di Galeazzo Alessi: Altra facciata.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

sua prima forma, quale Pietro Paolo Rubens permette di gustare, la fabbrica si coordinava alle esemplari dell'Alessi, più di esse modesta, ma ben disciplinata e corretta, cinquecentesca per nobiltà, per equilibrio di forme.

5.

BERNARDO SPAZIO

Quest'architetto, devoto all'Alessi, fece il Palazzo della Villa Grimaldi, detta «la Fortezza», a Sampierdarena (figg. 636-638). Alli

20 di dicembre 1562, Bernardino Spazio soprintendeva alla costruzione; così nel maggio del 1563: « Bernardo de Spacio architecti vel uniuscumque suprastantis deputandi ad custodiam dicte fabrice ». Nel 1565 e nel 1566, essendo già avanzata la costruzione, Gian Bat-

Fig. 638 — Genova, Palazzo detto della Fortezza a Sampierdarena. Bernardo Spazio, aiuto di Galeazzo Alessi: Altra facciata. (Dal Labò).

tista Castello interviene a far eseguire il poggiolo della sala grande e il balcone della loggia (fig. 639); più tardi, nel 1567, un altro architetto, Giovanni Ponzello, compare a diriger la composizione della villa che Battista Grimaldi acquistò da Stefano Lomellino, presso quella paterna, ove aveva fatto costruire il palazzo.

Il Rubens, disegnando la facciata (fig. 640), ce la mostra con colonne e lesene scanalate, bugnato nel basamento, ornati intorno le

Fig. 639 — Genova, Palazzo detto della Fortezza a Sampierdarena.
Bernardo Spazio, aiuto di Galeazzo Alessi: Soffitto della loggia.
(Per cortesia del Municipio di Genova.)

piccole finestre rettangolari, frontispizi sulle grandi, ornamenti a girali nel fregio convesso del cornicione. Tutto ciò era dipinto; l'architetto aveva preparato il campo al pittore. Solo dall'incisione del

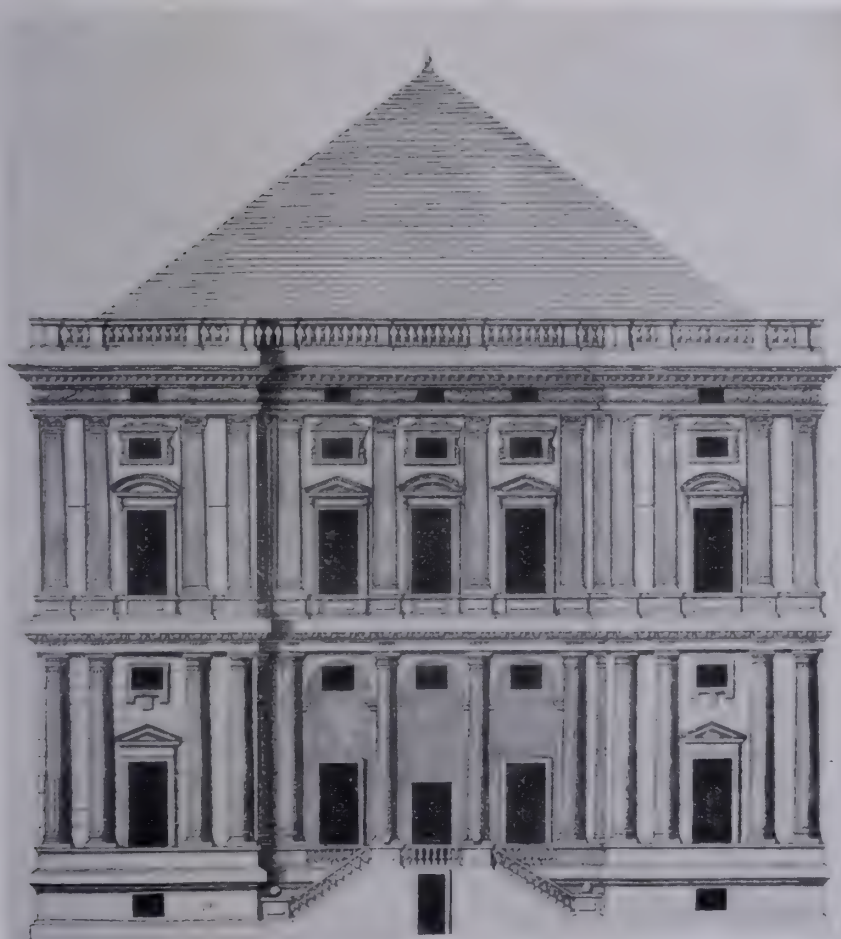



Fig. 640 — Genova, Palazzo detto della Fortezza a Sampiedarena.
Bernardo Spazio, aiuto di Galeazzo Alessi: Facciata.
(Dal Rubens).

Rubens può ricavarsi che sul cornicione era un attico con balaustre, dietro il quale s'innalzava il tetto a gradi, piramidale, come in parecchie costruzioni palladiane. L'ossatura, diciamo così, del palazzo della villa « La Fortezza » è d'un taglio tanto fine da far pensare alle

Fig. 641 — Genova, Loggia dei Banchi. Vanone: Facciata.
(Per cortesia del Municipio di Genova).

facce dei cristalli di quarzo; e ci si può chiedere se l'architetto Bernardino Spazio fosse solo il soprintendente alla costruzione, già definita in un disegno magistrale dell'Alessi.

6.

ANDREA CERESOLA DETTO VANONE

Da Lanzo d'Intelvi, nella diocesi di Como, che tanti maestri sin dall'età romanica fornì a Genova, provenne Andrea Ceresola detto

Fig. 642 — Genova, Palazzo detto del Paradiso. Vanone: Facciata e fianco. (Per cortesia del Municipio di Genova).

il Vanone, che eresse il suntuoso palazzo del Duce di Genova. Il palazzo, sullo sfondo di piazza Umberto I, nato nel Trecento, fu da lui rifatto e oggi poco presenta del suo stato cinquecentesco.

Al Vanone si assegna la Loggia dei Banchi (fig. 641), ora Borsa delle Merci, costruita tra il 1570 e il 1595 per le adunanze dei Cam-

bisti. L'aspetto è ammodernato, così come è quello della chiesetta di Santa Maria Maddalena, ricostruita dal Vanone nel 1588, e dell'altra di San Nicolò da Tolentino eretta nel 1597 su disegno dello stesso. Il suo credito d'architetto si raccoglie, dunque, sopra un'opera a lui incertamente attribuita, il palazzo della villa già De Podenas, ora Bombrini, detta il Paradiso, eretta nel '500 dai marchesi Saluzzo

Fig. 643 — Genova, Palazzo detto del Paradiso. Vanone: Facciata.
(Per cortesia dell'Istituto italiano d'arti grafiche).

(figg. 642-643). Il palazzo sembra un compromesso tra l'Alessi e Giambattista Castello; la costruzione è regolata, elaborata alla maniera dell'Alessi, con garbata sovrapposizione decorativa tratta da G. B. Castello.

7.

DOMENICO E GIOVANNI PONZELLO

Da Caravonica in val d'Oneglia provennero i due architetti liguri: Domenico nel 1549 presentò un progetto non eseguito per la

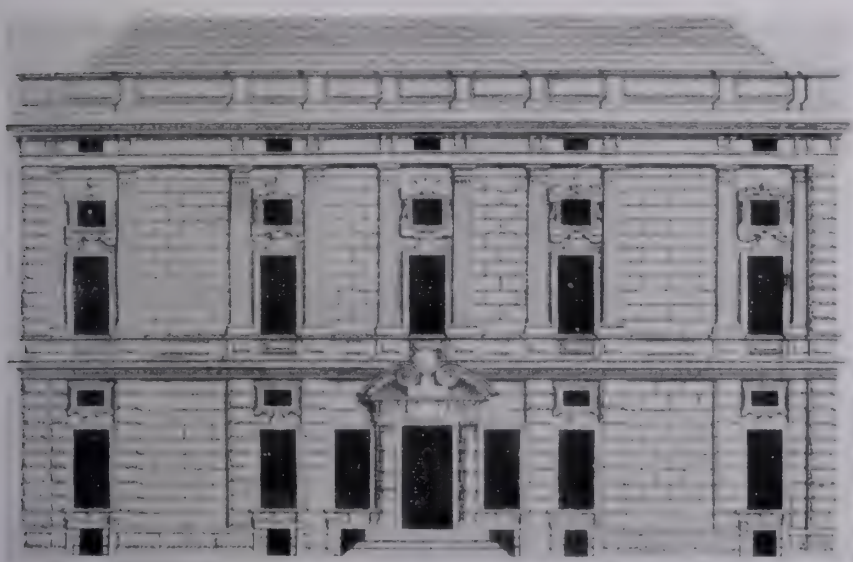



Fig. 644 — Genova, Palazzo Bianco. Domenico Ponzello: Facciata. (Dal Rubens).

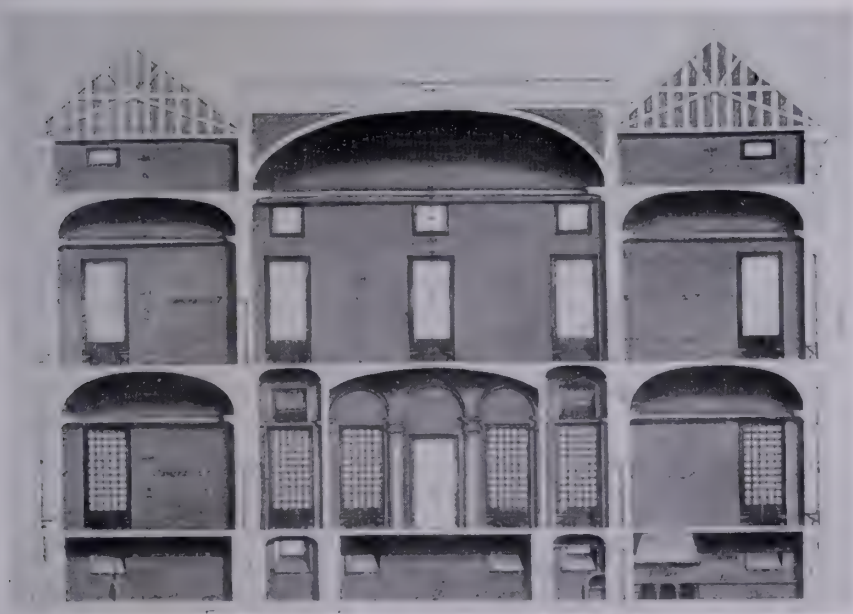



Fig. 645 — Genova, Palazzo Bianco. Domenico Ponzello: Sezione. (Dal Rubens).

chiesa di Sant'Ambrogio, e dal 1556 stette agli ordini di Galeazzo Alessi per i lavori della basilica di Santa Maria Assunta di Carignano, dal 1560 al 1563 diede opera probabilmente, come suppone Mario Labò, alla villa di Vincenzo Imperiale, poi Scassi a Sampierdarena, appli-

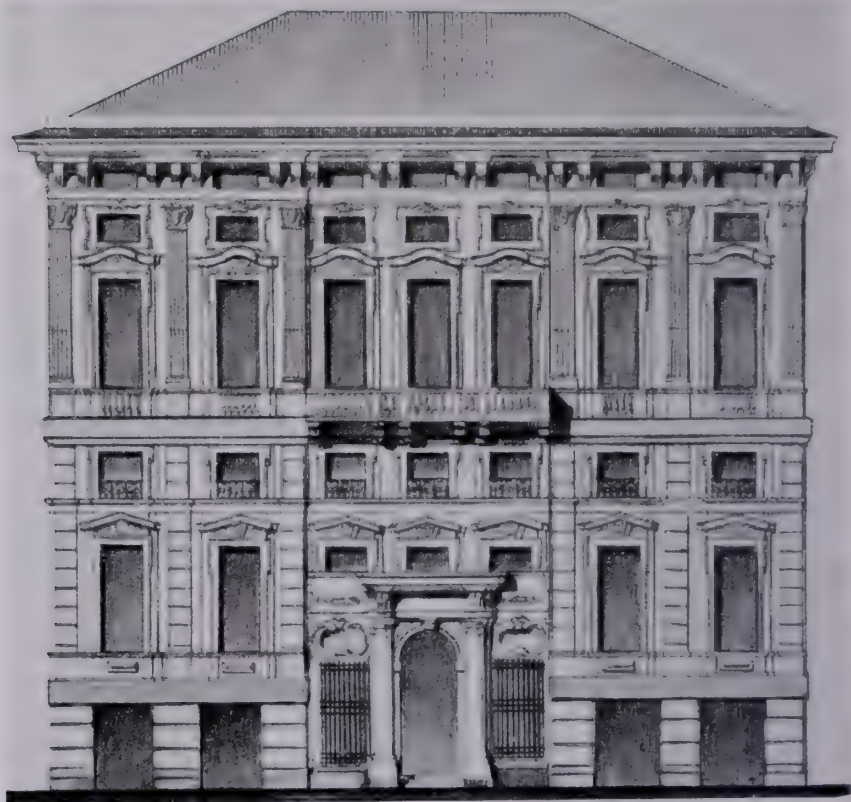



Fig. 646 — Genova, Palazzo Bianco. Domenico Ponzello: Facciata nel rifacimento.

cando i disegni dell'Alessi; e nel 1589 costruì col fratello Giovanni il palazzo di Paolo Spinola a Cornigliano. « Suo fratello Giovanni lavorava già nel 1549 alle Mura di Carignano con funzioni direttive. Eletto architetto dei Padri del Comune il 3 febbraio 1576, durò in carica circa vent'anni, di attività edilizia continua. Nel 1565 progettò per Baldassarre Lomellini il palazzo ora del Banco di Chiavari in via Garibaldi; nel 1567 fu chiamato da Battista Grimaldi per dar opera alla sua villa in Sampiedarena, come già dicemmo. Nel

1581-83 costruì per Gio. Andrea D'Oria quel magnifico accessorio del Palazzo del Principe che furono le scalee e le logge per il passaggio al mare »[1].

L'arte di Domenico Ponzello si può scorgere nel palazzo Gambaro in via Garibaldi (n. 2) e nel palazzo Bianco, quale ci appare dal disegno del palazzo I del Rubens (fig. 644), una riduzione assottigliata di edificio alessiano, meno unita nei suoi elementi, meno stretta da essi. Il Rubens ne pubblica la sezione (fig. 645) « parallela alla facciata, guardandola per di dentro verso mezzogiorno »[2], e ci porta così entro il palazzo, nell'armonica sua ossatura. Il tempo lo ha mutato, quasi da non lasciarcene più riconoscere la nativa beltà, così ingrossato come oggi si presenta (fig. 646) l'edificio superbo.

---

[1] Labò Mario, cit., in *Genova*, aprile 1939.

[2] Questa è stata scambiata, per equivoco, con l'altra sezione, « traversando tutto « l'edificio insieme il Cortile da levante verso ponente ». Vedi Labò M., in *Palazzi di Genova*, cit., 1939.

VIII.

PELLEGRINO TIBALDI DA BOLOGNA E DALLE MARCHE IN LOMBARDIA E GLI ARCHITETTI SUOI SEGUACI E CONTEMPORANEI A MILANO

PELLEGRINO TIBALDI

1527 — Nasce Pellegrino, figlio di Tibaldo di Cristoforo Tebaldo. L'anno di nascita, che secondo il Malvasia sarebbe il 1522, è invece accertato dalla scritta nel quadro della galleria Borghese (Peregrinus Tibaldi Bonon. Faciebat anno aetatis suae XXII MDXLVIIIJ) e dall'atto di morte. Quanto alla patria, che secondo questa stessa scritta e altri documenti sembra essere Bologna, sarebbe invece, secondo il Merzario, il paese di Puria in Valsolda; l'artista, stabilitosi poi in Bologna, vi avrebbe preso la cittadinanza.

Il padre di Pellegrino era architetto; aveva lavorato nel nuovo dormitorio e in un chiostro di San Michele in Bosco a Bologna, e nel monastero dei canonici di San Gregorio in Alega. Era nato, come appare dalla sua epigrafe sepolcrale, nel 1503, e può quindi riferirsi a lui, benchè trascritto erroneamente, il diploma di cittadinanza bolognese in data 14 novembre 1561 pubblicato dal GUALANDI, in cui si parla di un Tibaldo di Cristoforo Tibaldi Milanese, già da cinquant'anni venuto ad abitare con la sua famiglia in Bologna.

1547 — Pellegrino Tibaldi viene a Roma, dove attende « a disegnare le cose più notabili », e dove si trattiene fino al 1550, occupato in varie pitture. A questi anni si riferisce l'aneddoto ricordato dal MALVASIA: una sera Ottaviano Mascherino, uscito per diporto fuori di Porta Angelica, trovò presso un cespuglio il nostro artista, che disperato di aver poco lavoro e di non sapersi mai contentare di ciò che faceva, aveva risoluto di lasciarsi morir di fame, dal che lo dissuase il Mascherino, incoraggiandolo e persuadendolo a « darsi all'architettura, come pro-

fessione di minor fattura, e di più lucro, offerendogli cortesemente di ben presto istruirnelo, e servirsene ancora nelle sue proprie occasioni... ». Il racconto non risponde a verità.

1550 — Ritorna a Bologna al servizio del cardinal Poggio: per lui architetta un palazzo e l'orna di affreschi. Lavora in questi anni a Bologna, a Macerata, ad Ancona, e in altre città vicine, ma le sue opere non sono datate.

1561, dicembre — Sono compiuti i restauri fatti dal Tibaldi nella loggia dei Mercanti in Ancona. Lo si deduce da una lettera inviata a Bologna nel 1583 dal Cardinale Guastavillani, governatore d'Ancona, in cui è citato il saldo per quell'opera, fatto nel dicembre 1561; eran dunque senza fondamento le pretese dell'architetto ad esser pagato di quei lavori (ALBERTINI, *Storia di Ancona*, ms.).

1561 — Grazie alla protezione del cardinale Carlo Borromeo, che nel 1560 era legato papale nelle Marche, Pellegrino Tibaldi è nominato architetto della città e del governo di Milano, insieme all'architetto Giacomo Soldati.

1562 — Data probabile della cappella del Battesimo, in San Giacomo degli Eremitani in Bologna (Fr. MALAGUZZI VALERI).

1562 — Secondo il Vasari possono attribuirsi a quest'anno le fortificazioni che il Tibaldi fece in Ancona e nella provincia, e soprattutto a Ravenna.

1563 - Muore a Bologna, in età di sessant'anni, Tibaldo, padre di Pellegrino e di Domenico Tibaldi, e viene sepolto in San Leonardo, dove ancora si trova l'epigrafe sepolcrale.

1564, 1° giugno - Viene posta la prima pietra del collegio di Pavia, fatto edificare da San Carlo Borromeo. La data si deduce da una lettera che il giorno successivo l'artista scriveva al cardinale, accompagnandola con uno schizzo (HIERSCHE).

1566 17 settembre — « Pellegrino de' Pellegrini de Purya » si trova nel paese di Puria in Valsolda, chiamatovi per risolvere alcuni contrasti fra il comune di Castello e quel comune (MERZARIO).

1567, 7 luglio — Pellegrino Tibaldi è nominato architetto del duomo di Milano al posto di Vincenzo Seregni. Il giorno successivo i deputati della fabbrica gli assegnano lo stipendio di 72 scudi d'oro, più l'alloggio e il vino, come era d'uso, con la condizione che il maestro sia obbligato ad eseguire « omnia et singula designa in pictura quae sint et erunt necessaria pro invitreatis » (MALAGUZZI VALERI).

1567, 24 luglio — Si fanno il pavimento e i piloni del duomo in marmo, secondo il disegno del Tibaldi (MALAGUZZI VALERI).

1567, 12 agosto — Si stende il contratto per le colonne marmoree del Battistero.

1568, 8 luglio — I fabbricieri del Duomo ordinano l'esecuzione in metallo di quattro angioli da collocarsi sotto il tabernacolo; di cui aveva dato il disegno il Tibaldi (MALAGUZZI VALERI).

1568 — È compiuto il collegio di Pavia (MALAGUZZI VALERI).

1568 — Secondo il VASARI, in quest'anno il Tibaldi è a Ferrara, e dipinge nel chiostro di San Giorgio per i monaci di Monte Oliveto.

1569, 8 marzo — Si compensa Galeazzo Alessi per disegni e lavori destinati allo scurolo del Duomo.

1569, 12 maggio — Pellegrino dà il disegno di uno degli stalli del coro di Milano.

1569, 3 giugno — Il cardinale San Carlo Borromeo pone la prima pietra della nuova chiesa di San Fedele, iniziata su disegno di Pellegrino (MALAGUZZI VALERI).

1569, 24 novembre — Data della controversia fra il Pellegrini e il Bassi, a proposito dei lavori nella fabbrica del Duomo. Il Bassi attaccava il Pellegrini principalmente su tre punti: 1°, l'errata prospettiva di un bassorilievo con l'Annunciazione, 2°, la troppa distanza fra le colonne del Battistero, 3°, altri errori commessi nella cripta o scurolo.

Il 1° dicembre, adunatosi e uditi i due contendenti, il capitolo della fabbrica non accoglieva le accuse del Bassi, affermando anzi « ampliusque eum dom. Peregrinum laudandum esse in dicto opere sue... Si approva il modello di Pellegrino per l'ornamento dello scurolo del Duomo.

1570, 10 maggio — Si compensa Paolo di Gazi intagliatore per lavori agli stalli del Coro del Duomo milanese.

1571 — Lavora al Santuario di Cannobio e ne costruisce la cupola.

1571 — Ampliamento dell'Ospedal Maggiore di Lodi.

1572 — Lavora a Sant'Angelo di Vercelli.

1572, 5 luglio — Ottiene dall'amministrazione del Duomo di recarsi a Tortona per i restauri della cattedrale (MERZARIO).

1575 — Costruzione della villa Guastavillani a Barbiano, fatta dal Tibaldi con l'aiuto di Tommaso Martelli. (MALAGUZZI VALERI).

1575, 12 luglio — Pellegrino Tibaldi riferisce sulle pitture del Profondovalle nel palazzo Ducale di Milano (MALAGUZZI VALERI).

1575 — Lavora al Santuario di Caravaggio.

1575 — Erige in quest'anno la chiesa di San Raffaele a Milano.

1576 — A rendimento di grazie per la cessazione della peste, i milanesi, animati dal cardinale Borromeo, erigono la chiesa di San Sebastiano, di cui è architetto il Tibaldi. Posta il 6 settembre la prima pietra, dieci anni dopo la chiesa non era ancora compiuta (MALAGUZZI VALERI).

1577 — Costruisce il palazzo Natta dell'Isola a Novara.

1577 — Va a Novara per rifare la chiesa di San Gaudenzio (MERZARIO).

1577 — Vien costruita a Torino, a spese dell'abate Parpaglia, la chiesa dei Martiri, attribuita al Tibaldi (A. RICCI).

1579 — Costruisce il palazzo Natta a Como.

1580, 12 maggio — Il cardinale Carlo Borromeo approva il disegno di Pellegrino Tibaldi per la capella ottagona nel centro del Lazzaretto di Milano. AMICO RICCI ne vide nella *Raccolta Vallardi* il disegno con la sottoscrizione dell'architetto e l'approvazione del cardinale.

1580 — Finisce la basilica di San Vittore a Varese.

1580, 15 luglio — Relazione di Pellegrino Tibaldi sulla lite insorta fra gli scolari della chiesa di San Raffaele in Milano e il proprietario del locale vicino. La relazione è accompagnata da un disegno per la facciata della chiesa, che il MALAGUZZI VALERI attribuisce allo stesso Tibaldi.

1580, 20 dicembre — I fabbricieri di San Petronio in Bologna, allo scopo di risolvere la questione della facciata della loro chiesa, diramano un invito agli architetti d'Italia, perchè presentino disegni (GATTI).

1581, 29 gennaio — Da Elvas Filippo II scrive al governatore di Milano, raccomandandogli di guardare benevolmente alle cose del Tibaldi (MALAGUZZI VALERI).

1582 — Inizio del tempietto di Santa Croce a Riva San Vitale.

1582, 21 settembre — Pellegrino Tibaldi da Milano scrive ai fabbricieri di San Petronio, che l'avevano richiesto del suo parere per la risoluzione della facciata. Le sue idee sono radicali: o rifar tutto secondo il nuovo gusto, e in tal caso demolire la base già fatta, o conservare quanto vi è di antico e continuare l'opera in stile « tedesco » (GATTI).

1583, 8 marzo — Relazione del Tibaldi sulle fortificazioni di Alessandria (MALAGUZZI VALERI).

1583 — Erige il palazzo Gallio a Gravedona.

1583 — Fa il disegno della facciata del Santuario della Madonna di Saronno, compiuta poi da Lelio e Carlo Buzzi di Viggiù (MERZARIO).

1584 — Costruzione del Santuario di Rho.

1584 — Il cardinale Borromeo pone la prima pietra del Santuario di Rho, il cui disegno appartiene al Tibaldi (MERZARIO).

1584 — Disegno per il pulpito del Duomo.

1584 — Fornisce il disegno per il Collegio d'Ascona.

1585, 8 febbraio — In Milano il Tibaldi chiede il permesso di porto d'armi per sè e per i suoi compagni di lavoro (MALAGUZZI VALERI).

1585, 11 marzo — Il capitolo dei deputati della fabbrica del Duomo con pubblica sentenza assolve Pellegrino Tibaldi dalle accuse mossegli da Battista Valiato per i lavori nel Duomo (MALAGUZZI VALERI).

1585, 2 dicembre — I fabbricieri del Duomo accolgono il memoriale del Tibaldi, in cui l'architetto dichiara di prepararsi ad andare in Spagna, chiamatovi da Filippo II, e di dover perciò abbandonare la fabbrica del Duomo; viene sostituito con l'architetto Lelio Buzzi (MALAGUZZI VALERI).

1586, 26 febbraio — Nuova relazione del Tibaldi sulle grandi fortificazioni di Alessandria (MALAGUZZI VALERI).

1586, 1° luglio — Pellegrino Tibaldi in Milano stima le pitture fatte da Valerio Profondavalle nel palazzo del Governatore (MERZARIO).

1587, agosto — È ancora in Milano (MALAGUZZI VALERI).

1587, 1° dicembre — Si trova in Spagna. La moglie, Caterina Muttoni, si accorda con l'amministrazione del Duomo di Milano per alcuni crediti del marito assente, di cui è procuratrice (MERZARIO).

1595 — È ancora in Spagna; lo si rileva da una lettera indirizzatagli dal figlio (MALAGUZZI VALERI).

1596, 6 marzo — Pellegrino è di nuovo a Milano, come dimostra uno strumento così datato per l'acquisto di un podere, ove egli è detto «ingegnerio Ecclesiae majoris Mediolani» (MERZAZIO).

1596, 27 maggio — «Peregrinus de Peregrinis annum agens sexagesimum

nonum ex catharo cum febre maligna obijt in quarta s. p. s. (sine pestis suspicione) ». (Dal registro dei morti della parrocchia di Santa Maria della Porta in Milano).[1]

* * *

Pellegrino Tibaldi, appena giunto da Roma a Bologna nel 1550, esordì nella costruzione del palazzo del Cardinale Poggio, suo protettore, ora dell'Università degli Studî (fig. 647).[2] Il palazzo ha la facciata a porticato grandioso; il primo piano con imposta rettilinea sulle finestre, tranne al centro, ove il finestrone ha frontispizio a triangolo sotto lo scudo del Cardinale; il solaio sotto il cornicione, con finestre

---

[1] Bibliografia sul Tibaldi: VASARI, *Le vite*, ecc. (Nella Vita del Primaticcio); MALVASIA, *Felsina Pittrice*, Bologna, 1678; BAGLIONE, *Le Vite*, ecc., Napoli, 1733; MILIZIA, *Memorie degli architetti*, Bassano, 1785; RICCI A., *Memorie storiche dell'arte e degli artisti nella Marca d'Ancona*, Macerata, 1834; ID. *Storia dell'architettura in Italia*, Modena, 1858; MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in *Archivio storico lombardo*, XXXII, 1901; ID., *Milano* (serie « Italia artistica », 1906. HIERSCHE, *Pellegrino de' Pellegrini als Architekt*, 1913; BONARELLI, in *Rassegna Marchigiana*, 1922-23; FLAIANI, in *Rassegna Marchigiana*, 1929-30; PELLEGRINI PELLEGRINO, *Discorso dell'architettura... da Giovanni Battista Bombarda trascritto l'anno del Signore* 1610 (Manoscritti Ambrosiana P. 256 Sup.); ID., *Descrittione de l'edificio, et di tutto l'apparato, con le cerimonie pertinenti a l'Essequie della Serenissima D. Anna d'Austria Regina di Spagna*, Opera di M. Pellegrino de' Pellegrini, architetto di I. Sua Maestà, et de la Fabbrica del Duomo di Milano. In Milano, Per Paolo Gottardo-Pontio, 1581; ROCCO GIOVANNI, *L'architetto di S. Carlo*. Lettere di Pellegrino Pellegrini a S. Carlo. In numeri VII e VIII di « Echi di S. Carlo Borromeo », nel IV Centenario della nascita, Milano, Bibl. Ambrosiana, 1937-38; ID., *Il palazzo Natta di Como*, opera sconosciuta di Pellegrino Pellegrini, Como, 1933; ID., *Il tempio di Santa Croce di Riva S. Vitale*, progettato da Pellegrino Pellegrini, Como, 1939; ID., *Pellegrino Pellegrini e le sue opere nel Duomo di Milano*, ivi, 1939; ID., *Il palazzo delle Quattro Torri di Pellegrino Pellegrini a Gravedona*, Como, 1929; ID., *Le architetture di Pellegrino Pellegrini a Novara*, ivi, 1931.

Nel libro dell'architetto Giovanni Rocco, sulle opere del Tibaldi nel Duomo di Milano, è l'elenco con l'indicazione di documenti, disegni e pubblicazioni attinenti al Duomo, nel tempo di San Carlo Borromeo e del suo architetto Pellegrino Pellegrini.

[2] Opere di architettura attribuite a Pellegrino Tibaldi:

Alessandria: Lavori alle fortificazioni.
Ancona: Un ornamento di stucco « grandissimo e bellissimo » nella chiesa di San Domenico, dov'è la pala di Tiziano (VASARI).
— Restauri alla loggia dei Mercanti. Erano terminati nel 1561.
— Il palazzo Ferretti (MALVASIA).
— Il disegno della fontana del Calamo (MALVASIA).
— Lavori alle fortificazioni (VASARI).
Ascona: Collegio-Convitto, fondato nel 1584.
Barbiano: La villa Guastavillani, edificata nel 1575 a spese del cardinal Filippo, con la cooperazione di Tommaso Martelli (MALAGUZZI VALERI). Non si conosce oggi la villa suddetta, ancora sessant'anni fa esistente.
Belvedere sul Lambro: Il disegno del palazzo Taverna (A. RICCI). Non si conosce più un luogo col nome indicato dal RICCI; si conosce invece Canonica al Lambro, ove trovasi il palazzo Taverna.

ovali. L'architetto ha tratta grandiosità dall'architettura romana, ma non dimentica le forme bolognesi derivate dall'uso della terracotta, e segna specchi al parapetto delle finestre, le adorna di cimieri con palmette (fig. 648), e da per tutto traccia scanalature: sul dorso delle mensole reggenti l'architrave delle finestre, nelle strisce che s'appoggiano al rettangolo del loro cimiero, nei capitelli ionici pen-

---

Bologna: Il palazzo dell'Università. È tra le prime opere architettoniche di Pellegrino, che lo edificò circa il 1550 per il suo protettore cardinal Poggi; passò poi ai Celesi, quindi al senato bolognese, e nel 1803 divenne sede dell'Università. Alcune parti interne sono di Domenico Tibaldi, il cortile è di Bartolomeo Triachini, e il fabbricato aggiunto per la biblioteca da Benedetto XIV è di Carlo Dotti.
— La cappella Poggi in San Giacomo Maggiore (Il VASARI attribuisce al Tibaldi solo la decorazione pittorica, ma è sua anche l'architettura).
Il palazzo Marescalchi (MALAGUZZI VALERI). Sembra opera di Domenico Tibaldi.
— Studi per la soluzione della facciata di San Petronio. Se ne ha notizia da una lettera del Tibaldi ai fabbricieri, in data 21 settembre 1582 (GATTI).
Caprino: La chiesa di San Martino (A. RICCI). Forse è, fra i tanti luoghi chiamati Caprino, uno in quel di Bergamo.
Caravaggio: Il Santuario della Madonna (MERZARIO). Il disegno del Tibaldi subì ampie modificazioni nel corso della fabbrica, compiuta solamente due secoli dopo. GUIDO VERGA nel suo libro « I monumenti architettonici di Crema e dei dintorni », Crema, 1939, riproduce il prospetto, l'atrio del prospetto, l'interno, il viale d'accesso al Santuario.
Civitanova (presso): Un tempietto ottagono detto « la Celeste », sulla via che conduce a Civitanova (A. RICCI). Ora non esiste più.
Como: Palazzo Natta (illustrato dall'architetto GIO. ROCCO: *il palazzo Natta*, Como, 1933).
— Il Pliniano di Giovio (A. RICCI). La costruzione iniziata da Paolo Giovio per il suo museo fu portata a termine nel 1543. Questa data esclude l'attribuz. al Tibaldi.
Fermo: La chiesa della Pietà.
Genova: La chiesa e la casa della compagnia di Gesù, cioè la chiesa di Sant'Ambrogio e l'annesso convento. L'attribuzione è del MILIZIA, ma il RICCI la dice opera del Gesuita P. Valeriani.
Giussano: Il disegno del palazzo nella villa dei Mazzenta nei dintorni di Magenta (A. RICCI).
Gravedona: Il palazzo Pero inalzato per Tolomeo Gallio (A. RICCI). È ora palazzo Frova.
Lodi: Ospedale Maggiore, Casa in via Vittorio Veneto.
Macerata: Il palazzo Razzanti, poi Ciccolini (MALVASIA).
— Il palazzo Floriani (MALVASIA).
— La torre sulla piazza Maggiore. L'attribuzione è del MALVASIA, ma non è accettata da A. RICCI, che l'attribuisce a Galasso Alghisi da Carpi.
Milano: Lavori nel Duomo. Il Tibaldi fu architetto del Duomo dal 1567 alla fine del 1585; sembra che riprendesse la carica al suo ritorno in Milano, nel 1596, l'anno stesso della sua morte. Sotto la sua direzione furon fatti la parte inferiore della facciata, il pavimento, i due angioli del tabernacolo, gli stalli del coro, alcuni altari, la cripta e il Battistero. Un suo disegno per la facciata del Duomo è presso l'Amministrazione della fabbrica.
— La chiesa di San Fedele per la compagnia di Gesù. La prima pietra fu posta dal cardinale Borromeo il 3 giugno 1569; il Tibaldi ne diede il disegno e ne diresse i lavori fino alla sua partenza per la Spagna; venne poi continuata da Martino Bassi. Annesso a San Fedele è il sacello di S. Maria della Scala, su disegno del Tibaldi.
La porta dell'Arcivescovado e l'attigua canonica (A. RICCI).

Fig. 647. — Bologna, Palazzo dell'Università. Pellegrino Tibaldi: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 648 — Bologna, Palazzo dell'Università. Pellegrino Tibaldi: Finestra.
(Fot. Ceccato).

Milano: Un progetto per la ricostruzione della chiesa di San Lorenzo (MILIZIA). Venne eseguito poi da Martino Bassi.
— La chiesa votiva di San Sebastiano, eretta in rendimento di grazie per la cessazione della peste. Fu iniziata nel 1576.
— La cappella ottagona nell'interno del Lazzaretto (A. RICCI).
— Un disegno per la facciata della chiesa di San Raffaele. La facciata attuale si attiene a quel disegno solo nel primo ordine (MALAGUZZI VALERI).
— Lavori nel palazzo ducale, distrutti poi nel rifacimento del Piermarini alla fine del '700.
— La chiesa di San Protaso ad Monacos; venne restaurata nel secolo scorso da Gaetano Vaccano (A. RICCI).
— La chiesa di San Dionigi dei padri Francescani. Le carte del convento la dicono eretta su disegno « del famoso architetto Pellegrini », ma l'inizio della costruzione è del 1543 (MALAGUZZI VALERI).
— La chiesa di Sant'Andrea Apostolo, continuata dal Bassi alla partenza del Tibaldi (BOLOGNINI).
— Il palazzo Cusani, nella contrada di San Paolo (A. RICCI). È l'antico palazzo

sili sotto la trabeazione superiore, nelle mensole e nei piedritti che da essa puntano contro il cornicione (fig. 649). Questo a sua volta tiene dell'ornamento in cotto la teoria di mensole fogliacee, tra le quali un bulbo sporge sopra un doppio giro di foglie, come d'aperta rosa.

Da Pellegrino Tibaldi palazzo Poggio fu anche decorato in molte

Fig. 649. — Bologna, Palazzo dell'Università. Pellegrino Tibaldi: Cornicione. (Fot. Ceccato).

Spinola. Il Ricci erroneamente lo distingueva da quello Spinola. La facciata è di Martino Bassi.

Monza: La torre delle campane, sul lato destro della facciata della cattedrale (Merzario).
— La chiesa di San Gaudenzio, iniziata nel 1577 (Merzario).
— Il palazzo Basilico. Non esiste più, e non se ne ha alcun ragguaglio (W. Hiersche).
— Il cortile del palazzo Natta dell'Isola, poi del Governo (A. Ricci); il cortile costituisce la parte più ragguardevole e conservata della prima costruzione (Rocco).
— Il palazzo Bellini (A. Ricci). Citato per errore, essendo stato eseguito nel 1653, dai fratelli Camillo e Giuseppe Debaliotti.
— La chiesa di Sant'Eufemia (A. Ricci).

Pavia: Il collegio Borromeo, fondato da San Carlo nel 1564, compiuto nel 1568. Il palazzo vescovile.
— La chiesa ora soppressa di Nostra Donna fuori Porta Cremona (A. Ricci). Non si riconosce opera del Tibaldi.

Rho: Il Santuario, iniziato nel 1584; la facciata venne rifatta alla fine del '700 da Leopoldo Pollak (A. Ricci).

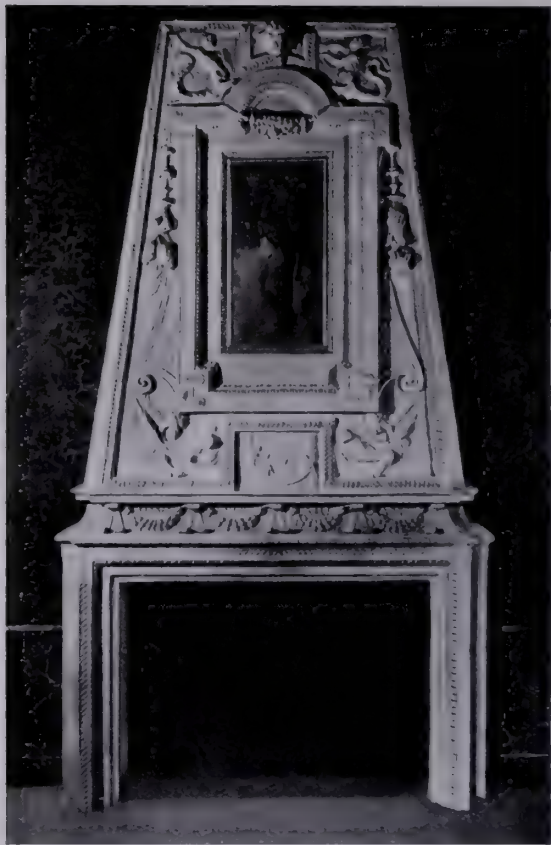



Fig. 650. — Bologna, Palazzo dell'Università.
Pellegrino Tibaldi: Camino in un'aula universitaria.
(Fot. Croci).

Riva S. Vitale: Tempio di Santa Croce.

Saronno: Il disegno della facciata del Santuario della Madonna, compiuto poi da Lelio e Carlo Buzzi da Viggiù (Merzario).

Torino: La chiesa dei Martiri, iniziata a spese dell'Abate Parpaglia nel 1577 (A. Ricci).

— La chiesa di San Francesco di Paola, eretta a spese della duchessa Cristina (A. Ricci).

Tortona: Restauri alla cattedrale (Merzario).

Varallo: Lavori nel Santuario.

Varese: Il Sacro Monte. Piazza dei Tribunali. Arco d'ingresso allo stradone delle Cappelle.

— Restauri all'antica basilica di San Vittore (Merzario).

— Il Sacro Monte, cappelle IV e VII.

Vercelli: La cattedrale di Sant'Eusebio (Merzario).

Fig. 651. — Bologna, San Giacomo Maggiore. Pellegrino Tibaldi: Cappella. (Fot. Alinari).

stanze, ove si nota la sua gran forza, l'esuberanza della sua artistica natura tra i ricordi di Roma, perfino un richiamo alle grottesche romane in quel giganteggiar di figure. Tutta ornata a grottesche è, ad esempio, la gran cappa di camino a finissimi stucchi (fig. 650).

Fig. 652. — Bologna, San Giacomo Maggiore. Pellegrino Tibaldi: Volta. (Fot. Alinari).

E un richiamo a Roma, e con essa a Bramante, si scorge nelle serliane della cappella Poggi in San Giacomo Maggiore, corrispondenti a quelle bramantesche delle finestre del coro di Santa Maria del Popolo. La cappella, con la trabeazione a metope e triglifi (fig. 651) retta

Fig. 653 — Bologna, San Giacomo Maggiore. Pellegrino Tibaldi: Cupola.
(Fot. Ceccato).

da colonne doriche scanalate, ha una classicità ancor fresca di studi romani; ma essa è interrotta da specchi rettangolari ed esagonali nelle arcate e da una fittissima decorazione nei pennacchi della serliana,

Fig. 654 — Bologna, S. Maria dei Servi.
Pellegrino Tibaldi e Giovanni Zacchia: Monumento a Ludovico Gozzadini.
(Fot. Alinari).

in quelli dell'arcata che la include, e nella ricca volta (fig. 652). In generale l'architettura della cappella non sembra corrispondere alle grandiose composizioni dipinte nei suoi fianchi ad opera dello stesso Tibaldi; par che nella minuta densità degli ornati, memori delle grottesche, si perda la possanza di gesto propria al pittore dei quadroni nelle fian-

cate della cappella. Potrebbe piuttosto riconoscersi il valore del Tibaldi a San Giacomo, nella stellata cupola (fig. 653) sui cerchi a vortice del tiburio, sopra una stretta zona di tamburo a mensolette, che forma raggiera di piccoli vani. Ancora il ricordo di Roma e di Andrea Sansovino può vedersi in Santa Maria dei Servi, nel monu-

Fig. 655 — Macerata, Palazzo Razzanti, poi Ciccolini. Pellegrino Tibaldi: Facciata. (Fot. Ceccato).

mento a Ludovico Gozzadini, condotto dallo scultore Giovanni Zacchia (fig. 654), ma anche qui, ove si rivedon gli angioli minuscoli entro i pennacchi dell'arco superiore, come nella cappella Poggio, le strisce scanalate delle finestre del palazzo universitario, e la consueta divisione a specchi d'arcate e di pilastri, il monumento dà l'impressione di un apparato, di cosa posticcia.

Nelle Marche, ove presto si recò da Bologna, l'architetto eresse a Macerata il palazzo Ciccolini (fig. 655), d'una grata semplicità e con una porta a bugnato (fig. 656), formata da mattoni che si dispon-

Fig. 656 — Macerata, Palazzo Razzanti, poi Ciccolini. Pellegrino Tibaldi: Porta. (Fot. Ceccato).

Fig. 657 — Fermo, Chiesa della Pietà. Pellegrino Tibaldi: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 658 — Fermo, Chiesa della Pietà. Pellegrino Tibaldi: Porta.
(Fot. Ceccato).

Fig. 659 — Fermo, Chiesa della Pietà. Pellegrino Tibaldi: Interno.
(Fot. Ceccato).

gono come tessere di musaico e danno slancio all'arcata allargandosi dal basso in alto. Poco vi è di notevole nella chiesa della Pietà di Fermo (fig. 657), dove la parte superiore della facciata non ha

Fig. 660 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Facciata (vista di scorcio). (Fot. Ceccato).

Fig. 661 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Finestra.
(Fot. Ceccato).

giuste proporzioni in rapporto al gran basamento, così da apparire come sottile baldacchino, debole di piedi, sopra un robusto corpo di chiesa retto da quattro pilastrate con un'elevata sporgente tra-

beazione. La porta, che riecheggia quella trabeazione a metope e triglifi (fig. 658), bene s'include tra i due mediani pilastri dorici, e nobilmente è distribuito l'interno (fig. 659).

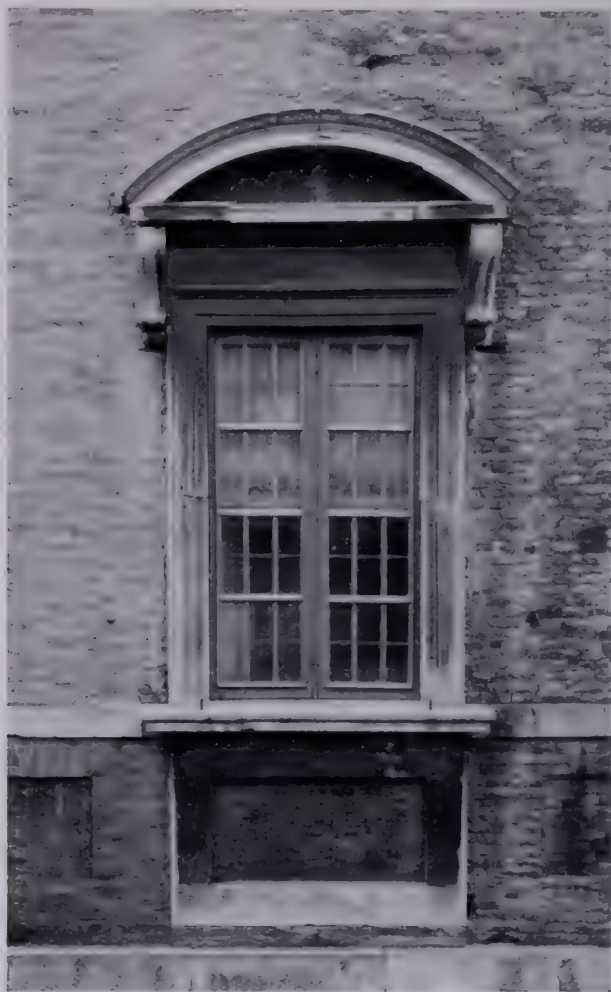



Fig. 662 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Finestra. (Fot. Ceccato).

L'arte del Tibaldi s'aggrandisce ad Ancona, nel palazzo Ferretti (fig. 660) e nella Loggia dei Mercanti. Quel palazzo, elegante nelle larghe finestre del pianterreno (fig. 661) e nelle altre più strette del

primo piano (fig. 662); ha filari di mezzi cilindri brevi e lunghi, tagliati a semicerchio lungo il filo d'una porta laterale (fig. 663) e nella parte opposta; fusi, pure brevi e lunghi, e pur tagliati a semicerchio

Fig. 663 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Porta laterale. (Fot. Ceccato).

lungo l'arcone, ad angolo ottuso in alto. Uno stemma a contorni arricciolati è appeso, sopra uno scudo convesso, nel mezzo, e questo sul fuso mediano, che si protende come mitrato in alto. Si nota il plastico in questo sfuggir alle forme comuni del rustico in cerca d'effetti nuovi, in questo modellar la materia, che egli padroneggia, per disporla nel suo ricco scenario. È ancora il plastico che nei soffitti di

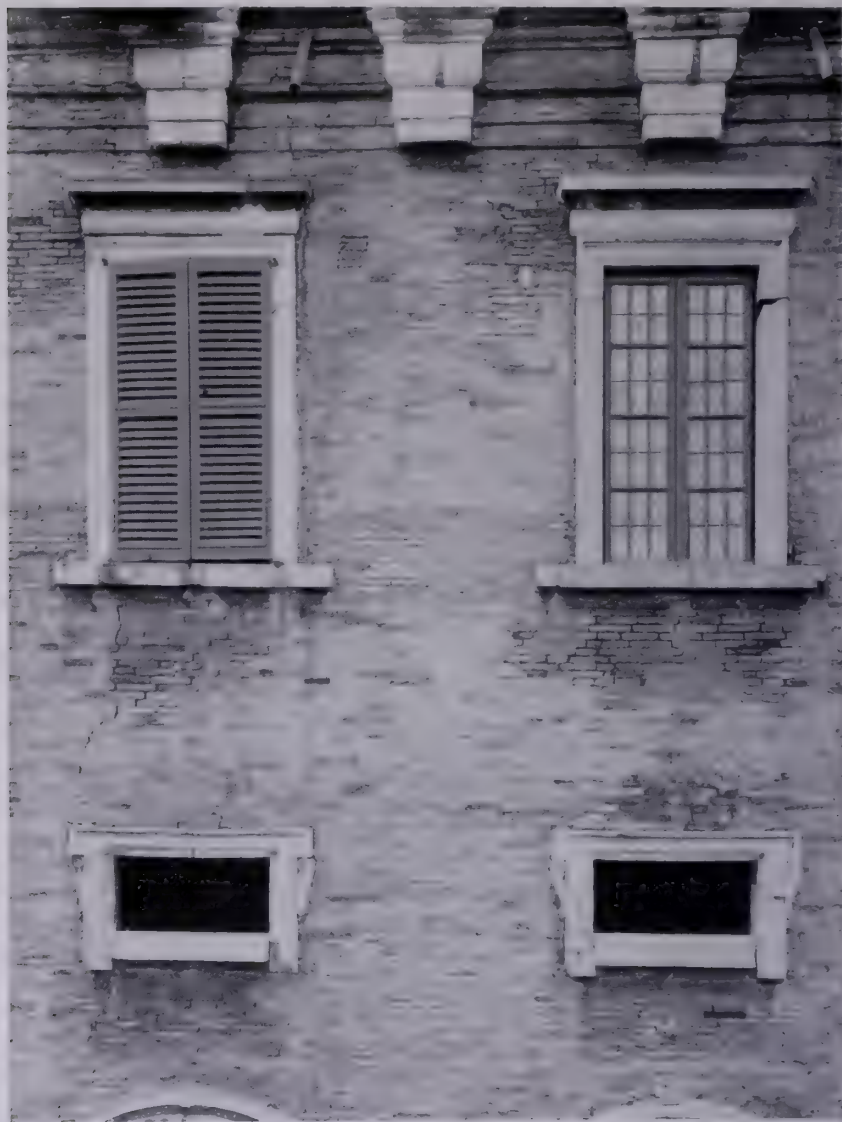
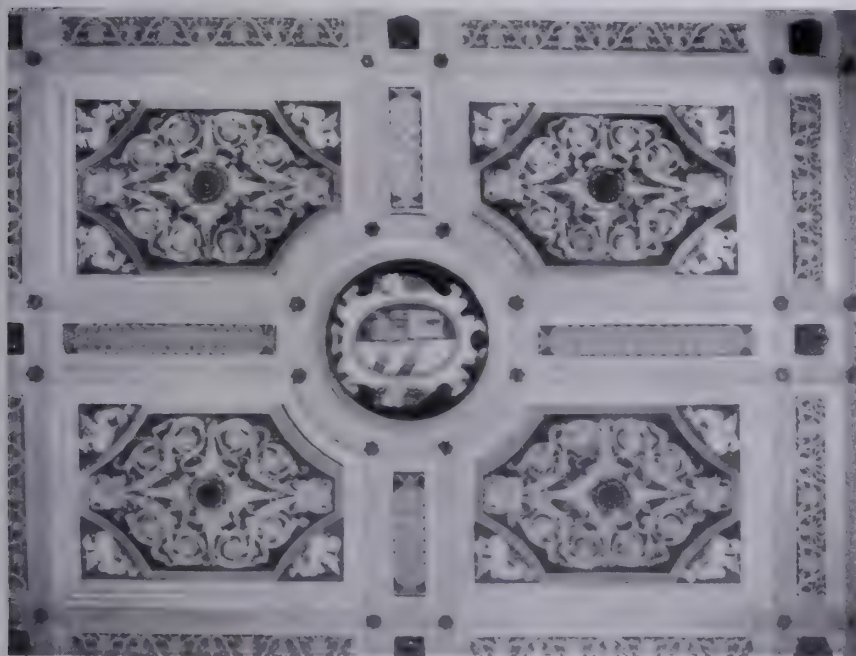
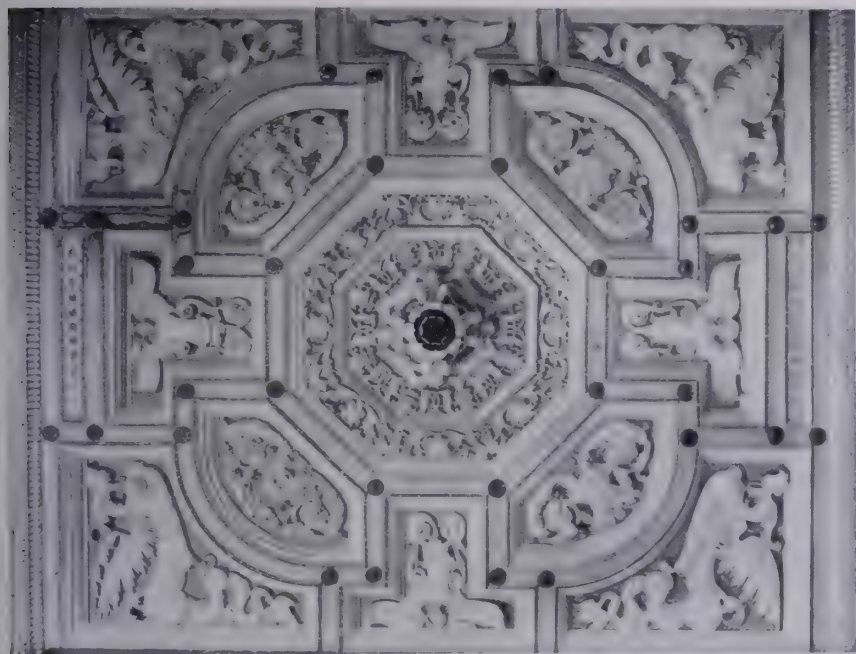
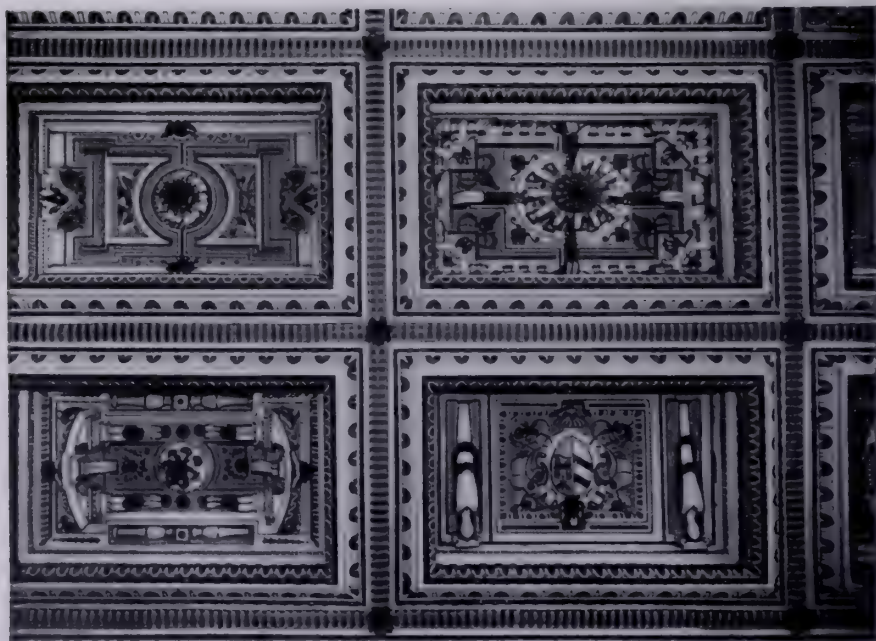



Fig. 664 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Ultimo piano e cornicione. (Fot. Ceccato).

palazzo Ferretti abbandona le minutezze, le grottesche nella volta della cappella Poggio, per effetti ottenuti da rilievi, da intagli, da stucchi (figg. 664-668).

Più inoltra nel tempo, più il Tibaldi si complica, come possiamo

Figg. 665-666 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Soffitto.
(Fot. Ceccato).

Figg. 667-668 — Ancona, Palazzo Ferretti. Pellegrino Tibaldi: Soffitto.
(Fot. Ceccato).

vedere nei nicchioni lungo la parete della Loggia dei Mercanti (fig. 669), inquadrati da una grossa cornice ad angoli, la quale a sua volta s'incastra dentro un arco: la cornice ripiegata forma l'eccessiva sporgenza di quella del capitello sul pilastrino dell'arcata; e la parete dove s'apre il nicchione con statue s'addentra in canaletti rettangolari che rompono la liscia stesura. Si sente, in questo, lo sforzo

Fig. 669 — Ancona, Loggia dei Mercanti. Pellegrino Tibaldi: Parete sinistra dell'ingresso. (Fot. Ceccato).

dell'architetto, come nella trabeazione con metope e triglifi, ripartita da mensole scolpite a foggia di chimere alate. Il grandioso loggiate ha una grande inquadratura nel soffitto (fig 670), dove tra le figura delle Virtù s'incassa quella della Vittoria, e dove i ricordi della Stanza della Segnatura nelle figure allegoriche appaiono tra la ricchezza di una decorazione vivida di colore nelle cornici occhiute. La complicazione decorativa del salone nella Loggia dei Mercanti si rispecchia nella porta intagliata in legno (fig. 671), a grandi targhe arrotolate, con mascherette sopra, allato e sotto, con erme laterali e putti reggenti lo stemma anconitano nel lunettone, tra maschere e festoni di frutta.

Fig. 670 — Ancona, Loggia dei Mercanti. Pellegrino Tibaldi: Soffitto.
(Fot. Ceccato).

Fig. 671 — Ancona. Loggia dei Mercanti. Pellegrino Tibaldi: Porta intagliata in legno. (Fot. Ceccato).

Ad Ancona, ove egli dipinse una pala d'altare, fece anche la fontana del Calamo o delle tredici Cannelle (fig. 672), in piazza Roma, ove tra i mensoloni, che via via s'ingrossano a liste pomiciate, su

Figg. 672-673 — Ancona, Fontana del Calamo.
Pellegrino Tibaldi: Insieme della fonte, e particolare di due cannelle.
(Fot. Ceccato).

Fig. 674 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Angioli portaciborio e tempietto custodia.
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

fondi granulosi, son tondi (fig. 673) con maschere di fauni in bronzo, eseguite a colpi di stecca nella creta, con foga rapida e viva.

Compiuta ad Ancona l'opera ricostruttrice della Loggia dei Mercanti, nel 1560, Pellegrino Tibaldi è investito dal Cardinale Carlo Borromeo, allora legato nelle Marche, della suprema autorità d'architetto della città e del governo di Milano. Plastico forte e

Fig. 675 — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: Facciata. (Fot. Ceccato).

rapido, pittore immaginoso e vivo, architetto ricco di risorse, giunse in Lombardia come un dominatore; e la sua opera fu, purtroppo, tanto grande da cadere in mano a esecutori non abili ad apportarvi quelle modificazioni che al suo genio avrebbe rivelato la pratica, quelle rifiniture che, per il suo gusto, avrebbero nobilitate le forme. Fu un'attività tumultuosa, la sua, resa anche irrequieta per le calunnie e le accuse che imperversarono contro di lui.

Una fra le prime opere dell'architetto a Milano fu quella di ambientare il ciborio di bronzo, donato da Pio IV pontefice al coro del Duomo. Di piccole proporzioni, il tondo tempietto, che i fratelli

Lombardo avevano eseguito a Loreto e a Roma, fu posto sull'altar maggiore, sorretto da angioli eseguiti su disegno del Tibaldi (fig. 674), entro un altro tempietto circolare, o custodia composta da otto colonne corinzie, distribuite fra intercolunni maggiori e minori, i maggiori per mettere in vista il ciborietto interno. L'esecuzione completa del baldacchino fu pensata presto, eseguita tardi, quando il Tibaldi

Fig. 676 — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: Facciata (particolare). (Fot. Ceccato).

non viveva più, ma in gran parte corrispose ai suoi disegni; e così l'altare, su cui baldacchino e ciborio son collocati, ha forme tibaldesche tanto nella prolungata predella, quanto nel mensolone e nell'angiolo che la reggono. È un adattamento ingegnoso, questo superciborio che dà all'interno quasi valore di reliquario, al dono di Pio IV carattere sacro. Il Cardinale Carlo Borromeo scriveva il due settembre 1564 da Roma, « circa lo accomodare il tabernacolo del Santissimo Sacramento », cioè il ciborio di Pio IV e il disegno del Coro inviatogli da Pellegrino, che più tardi, appena assunto alla direzione dei lavori nel Duomo, il giorno 11 luglio 1567, ordinò a Paolo de' Gazi gli stalli del coro.

Fig. 677 — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: Porta.
(Fot. Ceccato).

Nel 1564, quando già, seguendo i desiderî del Cardinale Borromeo, si studiava di dar opera al Duomo di Milano, attese a edificare il collegio di Pavia, per ordine del suo protettore. La facciata (fig. 675), con la parte mediana ispirata al palazzo Farnese, ha nell'ordine inferiore finestre a frontispizio angolare, unite, sopra e sotto, a finestrelle; tra finestre e finestre nicchie alte, con frontispizio

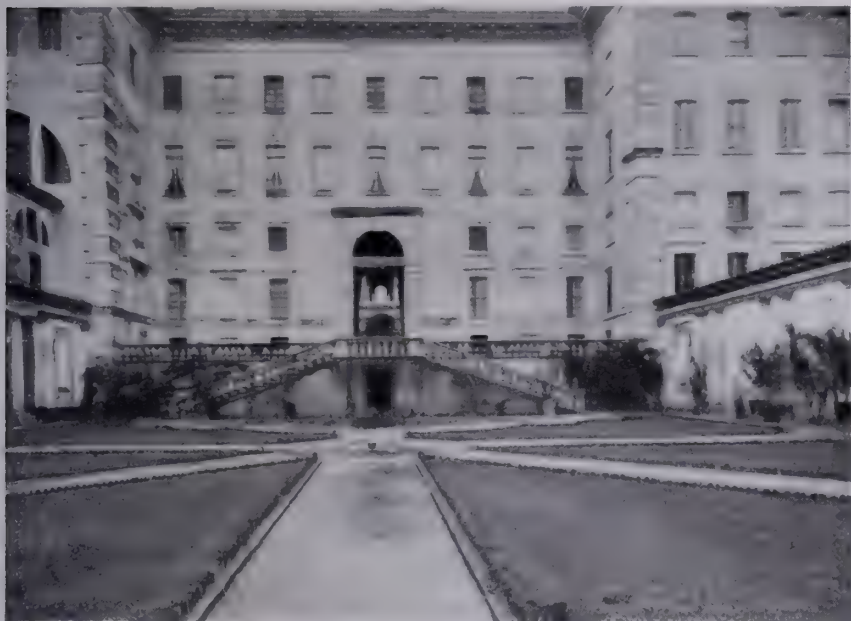



Fig. 678 — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: Facciata posteriore. (Fot. Ceccato).

soprelevato ad arco tronco, nel cui mezzo s'affonda un quadratino (fig. 676). Quegli alti e bassi non si dan tregua nell'ordine inferiore; le triplici finestre, i triplici scuri verticali, non trovano appoggio, o correlazione, nelle nicchie prossime. Agli estremi, la facciata si protende in due avancorpi, avvinti per larghe strisce a rilievo che passano dalla superficie del corpo principale su quella rilevata delle ali, così come, nella porta (fig. 677), cinghioni metallici, fissi nello stipite, passano sulle colonne e le serrano, le inchiodano. Il barocco si è fatto largo a gomitate nell'architettura tibaldesca. Nelle ali della facciata, gli ordini, fuor di quello superiore, non prolungano le linee e le forme

della estesa fronte; s'apre in esse un loggiato, e, sotto, si ripetono, senza intervalli di nicchie, le finestre col frontispizio ad angolo ottuso. Nonostante questi richiami alla fronte, le ali stanno a sè, separate, sconnesse, e l'insieme della facciata non risulta gradevole; le ali sono eleganti, il portone è originale; ma l'ordine inferiore, come dicemmo, è irregolare; il piano medio, con le finestre troppo fitte, è denso;

Fig. 679. — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: Cortile. (Fot. Ceccato).

l'ultimo piano sotto il cornicione proteso è chiaro, alleggerito, sollevato, sopra la fatica dei piani sottostanti. La facciata posteriore (fig. 678) diventa monotona caserma con tutte quelle teorie di finestre rettangolari, in quattro ordini, lunghe e brevi, incorniciate da liste piatte senza ornati, che s'aprono sulle stanzette dei numerosi collegiali; ma la terrazza a balaustre davanti al portone austero, alla rustica, e le scalee, adorne anch'esse da balaustre, che alla terrazza adducono, rompon gioiosamente quella frigida monotonia, quasi portando a festa la gioventù allo studio. Dove l'architetto si dimostra agile, arioso, è nel cortile coi portici sovrapposti (figg. 679-681), ad

arcate rette da coppie di colonne, e, sotto i loggiati, ad ogni campata di volta e ad ogni zona che le separa, le pareti adorne di specchi, l'alterno scatto di porte alte e basse aperte sulle stanze del collegio, illuminate da finestrelle con timpani spezzati.

Nel 1567, Pellegrino Tibaldi, nominato architetto del Duomo, non si dette requie. Non vide il compimento del suo lavoro, l'appli-

Fig. 680 — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: uno dei loggiati. (Fot. Ceccato).

cazione dei suoi disegni, ma si può dire che tutto il Duomo milanese abbia preso muscoli e nervi da lui. Nel presbiterio aveva lavorato l'Alessi, ed egli ne mantenne il tracciato per il recinto del coro; disegnò la cripta, e l'ornamento dello scurolo con gli stucchi dove gli angioli aleggiano ovunque (fig. 682). Dal centro, dal monogramma di Cristo, si partono otto angioli ad aperto ventaglio, come nella stanza vaticana le Ore della Scuola di Raffaello; e, da per tutto, nei nastri delle costole, come nelle cune delle vele, si replican angioli e putti alati, putti che escono dalle spire dei rami fronzuti. Tra gli esecutori, Fran-

Fig. 681 — Pavia, Collegio Borromeo. Pellegrino Tibaldi: Altro loggiato.
(Fot. Ceccato).

cesco Brambilla si distingue, anche perchè fornisce modelli di creta ai compagni stuccatori.

Fece anche il Tibaldi il Battistero con frontispizio triangolare

Fig. 682 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Ornamento dello scurolo.
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

Fig. 683 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Battistero.
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

Fig. 684 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Stalli del Coro (particolare).
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

Fig. 685 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Pulpito dell'Evangelo.
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

su ognuna delle quattro facce (fig. 683), retto da due colonne corinzie sopra alti piedistalli: nei timpani è inclusa una lista di bronzo tra volute ioniche; il soffitto è a cassettoni, con l'Eterno dipinto nel riquadro centrale. Il Battistero fu innalzato nel mezzo della navata maggiore, e meglio le sue proporzioni dovevano apparire di quel che appaiano oggi, dopo la sua collocazione tra la nave media e la minore. Anche

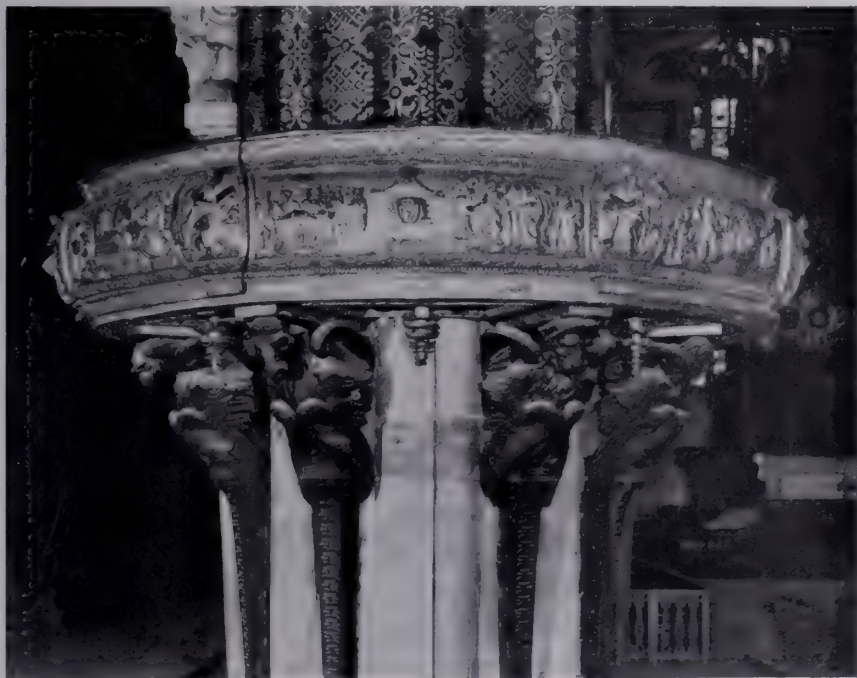



Fig. 686 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Pulpito dell'Evangelo (particolare). (Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

la biasimata larghezza degli intercolunni è dovuta allo studio di coordinarli alla vastità dell'ambiente.

Già dicemmo che, appena nominato architetto del Duomo milanese, il Tibaldi pensò al curvilineo recinto marmoreo, intorno ai sei ultimi piloni interni dell'abside: la struttura, scrive il Rocco, « comprese le cornici ed i riquadri, erano terminati nel 1575, e, nell'anno seguente, s'iniziò l'aggiunta delle sculture ». Alcuni degli angioli, che distinguon le parti di esse, furon scolpiti da Francesco Brambilla, l'interprete più fedele e devoto dei disegni di Pellegrino Tibaldi.

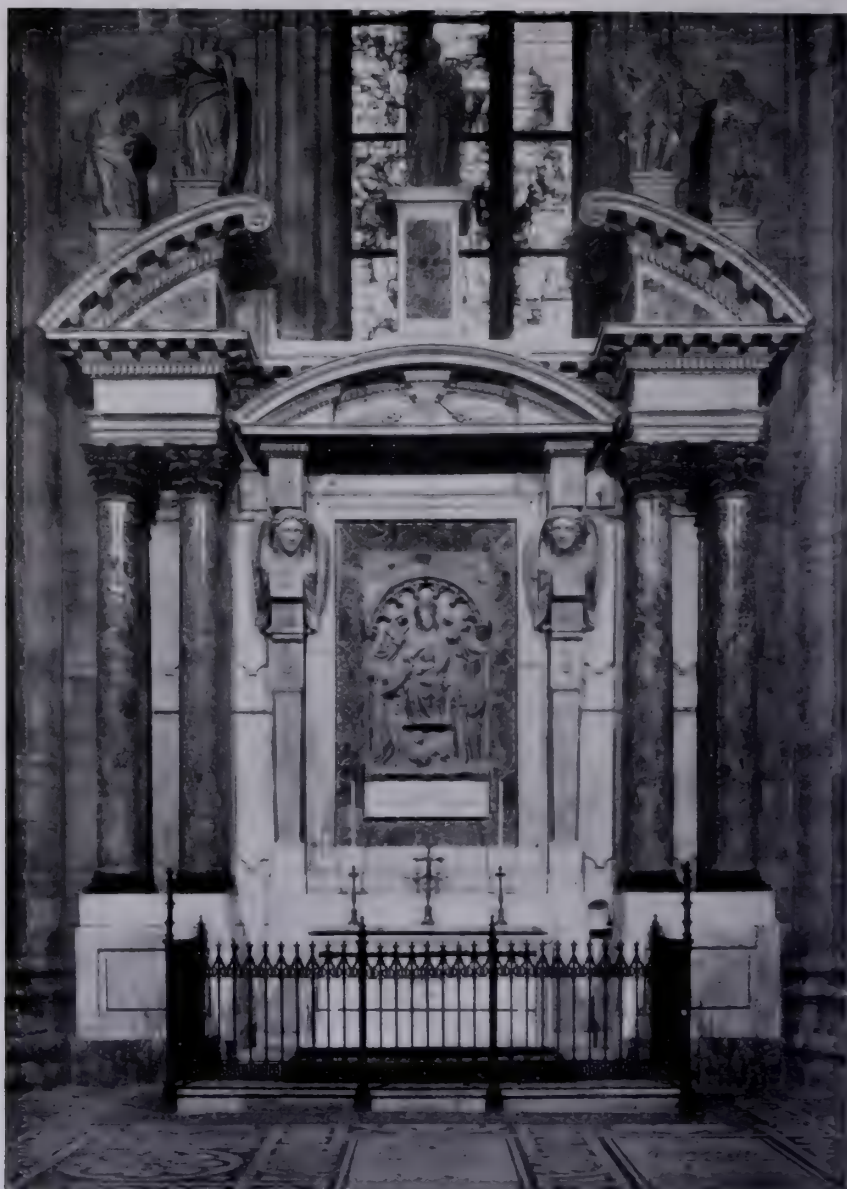



Fig. 687 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Altare.
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

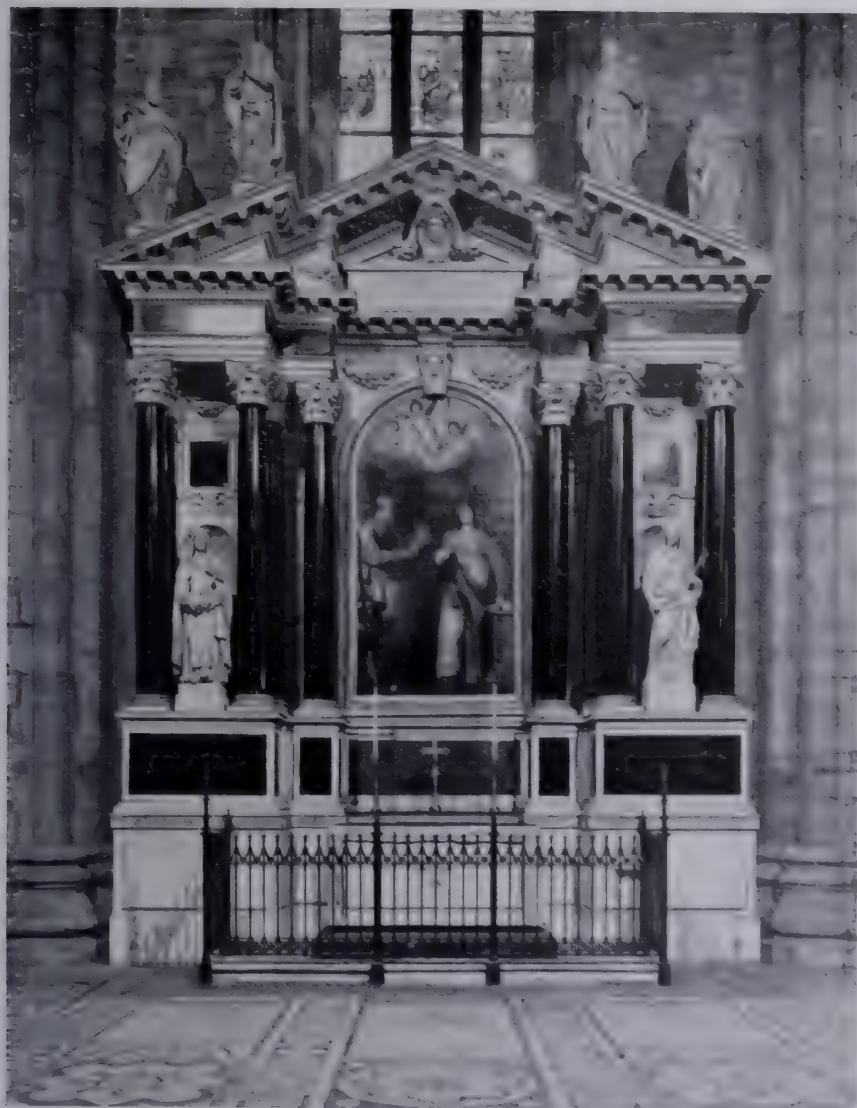



Fig. 688 — Milano, Duomo. Pellegrino Tibaldi: Altare di Sant'Agata.
(Per cortesia della Fabbrica del Duomo).

Gli stalli del coro (fig. 684) furono ordinati dalla Fabbrica a Paolo de' Gazi, sin dall'inizio dell'opera di Pellegrino quale dirigente della fabbrica stessa; e il modello, presentato da quel maestro di legname, modificato dall'architetto « giusta volontà e disegno del

Fig. 689 — Milano, San Fedele. Pellegrino Tibaldi: Facciata.
(Fot. Brogi).

Cardinale Carlo Borromeo », servì per la composizione di cinquantadue stalli, di qua e di là dalla cattedra maggiore. I dossali più alti sono ornati di bassorilievi raffiguranti storie di Sant'Ambrogio, disegnati dal Tibaldi stesso, modellati in gran parte da Francesco Brambilla il Giovane, intagliati sul modello di lui da valenti operai; ma in tutti gl'intagli del rivestimento parietale l'opera di Pellegrino

Fig. 690 — Milano, San Fedele. Pellegrino Tibaldi: Altare.
(Fot. Gatti).

Fig. 691 — Milano, Sacello di Santa Maria della Scala, annesso a S. Fedele. Pellegrino Tibaldi: Parete a destra.
(Fot. Gatti).

Fig. 692 — Milano, Palazzo dell'Arcivescovado.
Pellegrino Tibaldi: Porta (in via del Duomo, 16).
(Fot. Ceccato).

è palese, nell'ornato dei riquadri, nelle mensole, nelle cornici. Anche nelle parti tardi eseguite si segue l'ordine ornamentale primamente stabilito.

Diede anche, Pellegrino Tibaldi, il disegno per il solenne pulpito dell'Evangelo (figg. 685-686), che servì poi di modello all'altro del-

Fig. 693 — Milano, Palazzo dell'Arcivescovado.
Pellegrino Tibaldi: Porta opposta all'antecedente (Via delle Ore, 1).
(Fot. Ceccato).

l'Epistola: quattro modiglioni coi simboli degli evangelisti reggono il pulpito che si stende ampio, eloquente, adorno delle « cinque storie delle Predicationi del Signore, di rame imbottito », in bassorilievo. Sopra s'aggira, con impeto superbo, il capocielo in legno, a cassettoni intagliati e dorati. La costruzione di questo primo pulpito, capo-

lavoro della fantasia tibaldesca, d'eloquenza gonfio nelle sue roteanti forme, fu affidata ad Andrea Pellizzone, che doveva eseguirlo « conforme il disegno e modello che se gli darà, fatto dall'architetto di detto domo ».

Il Tibaldi pensò anche agli altari minori. Di un primo altare Giovanni Rocco trovò, sotto la data del 17 dicembre 1571, un cenno

Fig. 694 — Milano, Palazzo dell'Arcivescovado. Pellegrino Tibaldi: Cortile. (Fot. Brogi).

riguardante la somministrazione dei marmi, e ancora un cenno di un secondo, sotto quella del 9 ottobre 1577, sempre per forniture di marmi, con l'aggiunta dell'ordine che l'altare sia « conforme al modello già fatto per m. Pellegrino ». Secondo l'illustratore dell'opera tibaldesca nel Duomo Milanese, uno di questi altari è il primo, a destra entrando, dedicato a Sant'Agata, solenne anche per l'effetto policromico. Un secondo, pure a destra, fu di recente dedicato ai Ss. Ambrogio e Carlo; un terzo, ugualmente disposto, ha un bassorilievo antico, collocato, nel secolo scorso, in luogo della pala (fig. 687). Il primo altare, di Sant'Agata (fig. 688), è una macchinosa costru-

zione, con forte sporgenza alle ali: Pellegrino Tibaldi addentra l'altare, lo protegge come luogo sacro, ottenendo un effetto scenografico. E la ricchezza dell'ornato, sempre in lui massiccio, e immedesimato alla costruzione, si sviluppa nel fondo delle edicole, nei festoni

Fig. 695 — Cannobio, Santuario. Pellegrino Tibaldi: Tamburo della cupola (esterno). (Fot. Ceccato).

sopra la pala, uniti da un cherubo-chiave sulla centina di essa, corrispondente ad altro superiormente esposto.

Sin dal 1567, il Tibaldi era invitato a disegnare i pavimenti delle navate del Duomo, ma solo più tardi i lavori furon condotti « giusta il disegno dell'ingegnere Pellegrini ». E dal luglio 1567 fin verso il dicembre 1574, egli fornì i cartoni delle vetrate, spronato a far presto, perchè l'Arciprete voleva « si sollecitasse il fine di dette invetriate... che quello che si soleva far in tre anni, si facesse in tre mesi »; e il Tibaldi prometteva, e, pur osservando che a fare i cartoni

per le vetrate « con quel arte et studio che si potria » non sarebbe bastato « servir al colorire d'un huomo solo, non ch'a due compagnie con tanti huomini... » concludeva: « però sempre ho servito alle dette due compagnie, l'una di Fiamminghi, l'altra di Veneti ».

Fig. 696 — Vercelli, Sant'Eusebio. Pellegrino Tibaldi: Esterno.
(Fot. Ceccato).

Oltre tanto eccessivo lavoro, che doveva non permettergli sosta, Pellegrino Tibaldi studiò la galleria sotterranea tra il Duomo e l'Arcivescovado, disegnò il Sacrario della sagrestia meridionale, e gli ornati di esso col nicchione per il « Cristo alla colonna » di Cristoforo Solari.

S'impose infine alla sua opera il problema della facciata del Duomo, di cui iniziò la soluzione nella porta e nelle finestre minori,

improntate allo stile suo esuberante, fastoso, barocco, che avrebbe dovuto poi riformare tutto l'intero organismo della facciata, in contrasto con le forme tradizionali.

Mentre tanto lavoro prodigava il Tibaldi al Duomo milanese, nel 1569 iniziava la chiesa di San Fedele (fig. 689), per volere del Cardinale Carlo Borromeo: ivi il plastico, alla massa severa dell'or-

Fig. 697 — Vercelli, Sant'Eusebio. Pellegrino Tibaldi: Atrio. (Fot. Ceccato).

dine inferiore, sovrappone un ordine simile, ma più breve, più agile, che porta come in trionfo il frontispizio con l'Assunta tra un coro d'Angioli. Il fascio di colonna e due pilastri, di qua e di là dalla finestra centrale, diminuisce sui lati in un fascio di colonna e un pilastro, finchè, agli estremi, resta solo la colonna; e da quel consolidarsi verso il mezzo di forze decrescenti ai lati deriva al centro potenza, come di guida al movimento delle parti, che tutte insieme, colonne e pilastri, puntano coi capitelli corinzi contro l'architrave, ove, a dar più impeto al trasporto del grande timpano con l'Assunta, s'aggiunge sui capitelli una mensola portata dalle ali serrate d'un cherubino.

Simile schema di decorazione si ripete nel fianco della chiesa, diviso in due ordini: nel primo, sopra lo zoccolo con larghi specchi a rilievo, tra i piedistalli delle colonne, si aprono due semplici nicchie e due eleganti edicole cieche a timpano. La stessa decorazione si ripete in alto, e qui, nel fianco della chiesa, la spaziosità degli intervalli tra i motivi ornamentali usati anche nella facciata si presenta

Fig. 698 — Vercelli, Sant'Eusebio. Pellegrino Tibaldi: Interno. (Fot. Ceccato).

in organismo più limpidamente tibaldesco. Altissimo è il tamburo della cupola, ornato da belle finestre oblunghe a timpano, divise per tenui lesene, e coronato da una sporgente cornice su cui gira un anello traforato da oculi ovali fra lesene e specchi.

La chiesa magnifica ebbe altari nei quali la fantasia inesauribile del Tibaldi si sbrigliò, facendo, ad esempio, gli angioli del terremoto che abbracciano colonne divelte dai capitelli e dalle basi (fig. 699). Dalla chiesa si passa al sacello di S. Maria della Scala, dove egli contiene le sue forme mobilissime, spumeggianti (fig. 691).

Si entra nel sacello per un cancelletto mirabile; la parete a sinistra si apre a finestra; quella a destra si apre per mezzo di porta.

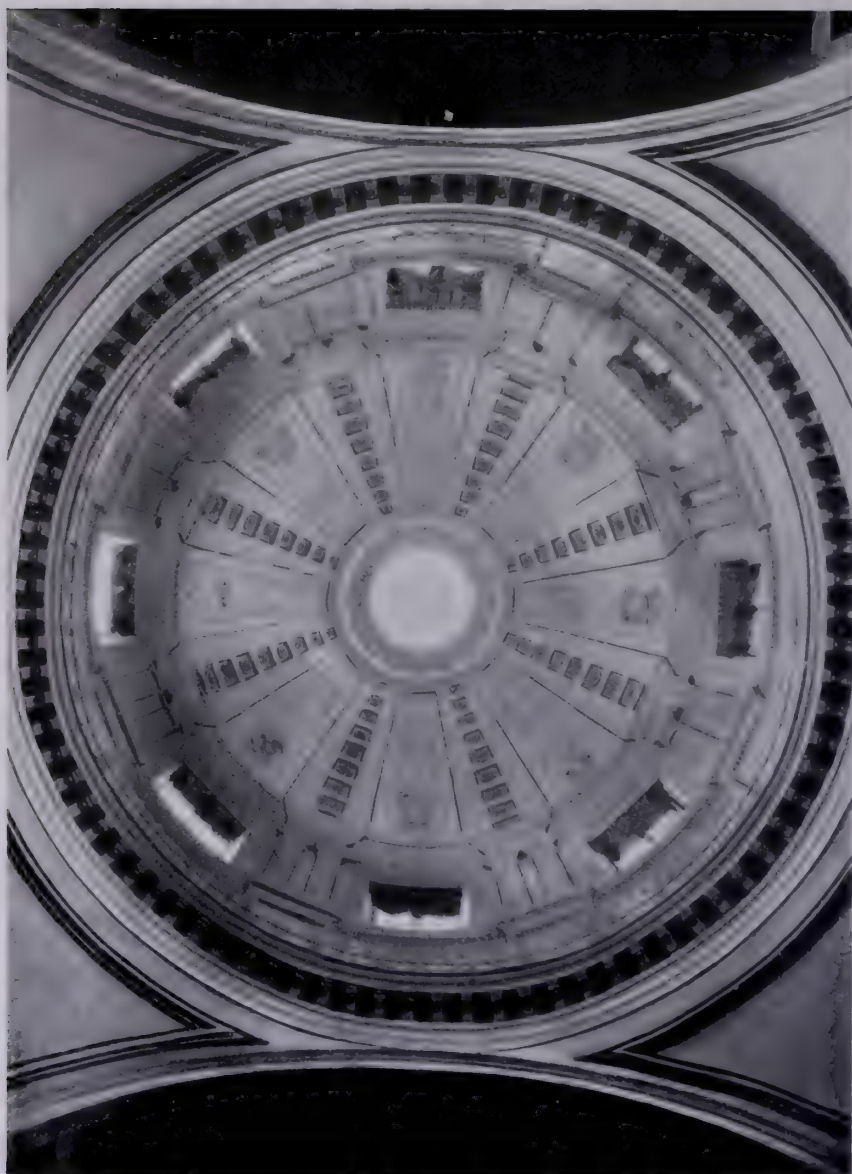



Fig. 699 — Vercelli, Sant'Eusebio. Pellegrino Tibaldi: Cupola.
(Fot. Ceccato).

La decorazione di pilastri ornati da filze di dischi, tra lineate comici, si ripete anche nell'altare.

Nel 1570 l'architetto lavora al palazzo dell'arcivescovado, e fa solenni portali che conducono al superbo cortile (figg. 692-694), con due ordini d'arcate a bugnato. Elegante è la porta su via del Duomo, con le seriche mensole e il sottostante pilastro scanalati. Questa porta,

Fig. 700 — Vercelli, Sant'Eusebio. Pellegrino Tibaldi: Arcate, fasci di colonne, trabeazione. (Fot. Ceccato).

con la iscrizione (CAROLVS BORROMAEVS — S . R . E . PRESB . CARDINALIS . — ARCHIEPISCOPVS MEDIOLANI) sembra cerimoniosa, agghindata, al paragone dell'altra opposta (in via delle Ore 1) tutta severa, alla rustica, come ammusonita. Nel loggiato inferiore del cortile, ogni arcata ha tre cunei a chiave, che s'innalzano a sorregger la cornice della trabeazione; nel superiore, i tre cunei, afforzati da una mensola con testa leonina, puntano contro il cornicione. Pilastri dorici stanno tra le arcate inferiori, ionici tra le superiori, ma tra le volute di questi l'architetto ne inserisce una mediana, a rullo, sopra una testina muliebre, e sul capitello

Fig. 701 — Lodi, Ospedale Maggiore. Pellegrino Tibaldi: Facciata.
(Per cortesia di Aurelio Minghetti).

imposta una mensola, che, insieme con le altre ascendenti dal mezzo delle arcate, va a puntellare il cornicione.

Nel 1571, il Tibaldi lavora al Santuario di Cannobio, di cui costruisce la cupola, e amplifica l'Ospedal Maggiore di Lodi; l'anno successivo, lavora al Sant'Eusebio di Vercelli e si reca a Tortona per il restauro della Cattedrale.

Del Santuario di Cannobio (fig. 695) possiamo vedere l'alto tamburo, all'esterno, con serliane esili traforate tutte vacue. Oltre la cupola, il coro è adorno di grandi cartelle con angioloni cariatidi e con teste alate di cherubi in alto, nel mezzo. Nel presbiterio, si

Fig. 702 — Milano, San Sebastiano. Pellegrino Tibaldi: Esterno. (Fot. Decio Gatti).

vede l'altare di marmo bianco, a cornici multiple, tirate con infallibile precisione; agli angoli, son mensole su sporgenti piedistalli.

Più complessa fu l'opera del Tibaldi a Sant'Eusebio di Vercelli (fig. 696): l'atrio solenne (fig. 697), l'interno con la poderosa siepe di colonne (fig. 698), la slanciata cupola (fig. 699), la trabeazione ricchissima. La chiesa è a tre navate: vasta la mediana con quella stesura in larghezza, frequente agli spazî del Tibaldi. La volta a botte è

Fig. 703 — Milano, S. Sebastiano. Pellegrino Tibaldi: Altare della Pietà.
(Fot. Gatti).

divisa in tre campate avanti la cupola da due larghi fascioni, l'uno rilevato appena, l'altro a più forte rilievo, con rose entro lacunari, nitide, espanse (fig. 700. Tipiche dell'architetto son le alte e larghe basi distese, le slanciate colonne che reggono la trabeazione e le altre giganti agli angoli, nella crociera, che si innalzano raddoppiate, divise da un pilastro poligonale. Bellissima è la cupola

Fig. 704 — Milano, San Sebastiano. Pellegrino Tibaldi: Ingresso al Presbiterio. (Fot. Ceccato).

raggiante luce dal lanternino inghirlandato di astri lungo stole di lacunari con rose e altre, più vaste, con trofei di strumenti della passione sotto sacri emblemi. È un serico raggiante baldacchino che si distende sulla corona superba del tamburo aperta da grandi finestre tra coppie di lesene e cinta da una trabeazione con regale fasto adorna, con finezza di gemmeo lavoro, quale si vede anche nelle rose dei sottarchi.

La fantasia del Tibaldi, fertile nella ricerca di nuovi effetti, si ammira nel prospetto centrale dell'Ospedale di Lodi (fig. 701), in quel divergere delle brevi ali indietreggianti, legate al centro da mezze

paraste ioniche, dal cui piano avanzano le altre intere del corpo di mezzo, largamente incorniciato e coronato da un possente frontone di palladiana impronta. È un capolavoro di Pellegrino Tibaldi, che cerca con ogni cura il musicale bilanciamento ritmico di porte e finestre, di specchi e balaustre, nell'alterna pausa di scuri sulla linda facciata.

Fig. 705 — Milano, S. Sebastiano. Pellegrino Tibaldi: Tamburo della Cupola (particolare). (Fot. Ceccato).

Tre anni dopo, nel 1575, il Tibaldi disegna per il Santuario di Caravaggio, costruisce la chiesa di San Raffaele a Milano, e l'anno successivo, a rendimento di grazie per la cessazione della peste, erige la chiesa milanese di San Sebastiano. Il disegno per il Santuario di Caravaggio subì grandi modificazioni nel volger lento del tempo in cui fu compiuto l'edificio,[1] mentre a Milano le chiese, eseguite sotto gli occhi dell'architetto e del suo protettore Cardinale Borromeo, crebbero più consone al suo pensiero. San Sebastiano non ci dà all'esterno, nella sua forma rotonda, un effetto molto grato, con quei

---

[1] Cfr. GUIDO VERGA, cit., Crema, 1939.

modiglioni a gradi nel cilindro superiore, con le porte a tre conci rustici sul mezzo dell'architrave, senza rivestimento alla rustica (figura 702). Ma nell'interno si ammirano creazioni tra le più alte del genio di Pellegrino Tibaldi: l'altare della Pietà nella sua nicchia funebre (fig. 703), la trabeazione, da metope e triglifi (fig. 704) scandita con ordine nobilissimo, adorna, nelle metope, da strumenti della

Fig. 706 — Milano, S. Sebastiano. Pellegrino Tibaldi: Tamburo della cupola. (Fot. Ceccato).

passione, tesi in larghezza a contrasto con i vigorosi triglifi tesi in altezza, i sottostanti pilastri dorici perfetti di taglio, e le chiavi degli archi con mensolette rotolate da orafo come martelli da porta (figg. 705-706). Tra le meraviglie del tardo Cinquecento in Lombardia è la cupoletta del coro, che fulgida si slancia, su dal magnifico tamburo di quasi palladiana impronta. La decorazione così unita all'architettura, in un sol getto, la vasta armonia dell'interno, la policromia sonora, che si eleva su dalle stellate zone raggianti verso il culmine del lanternino (fig. 707), lasciano sentire la foga dell'architetto principe, che con le braccia di novello Briareo, stimolato

dallo zelo di un Santo, il Cardinale Carlo Borromeo, dava aspetti del suo genio alla Lombardia. Improvvisatore fulmineo, spesso dovette abbandonare ad altri l'esecuzione degli innumerevoli edifici, che perdettero del suo slancio, e, potrebbe dirsi, della sua fiamma inventiva.

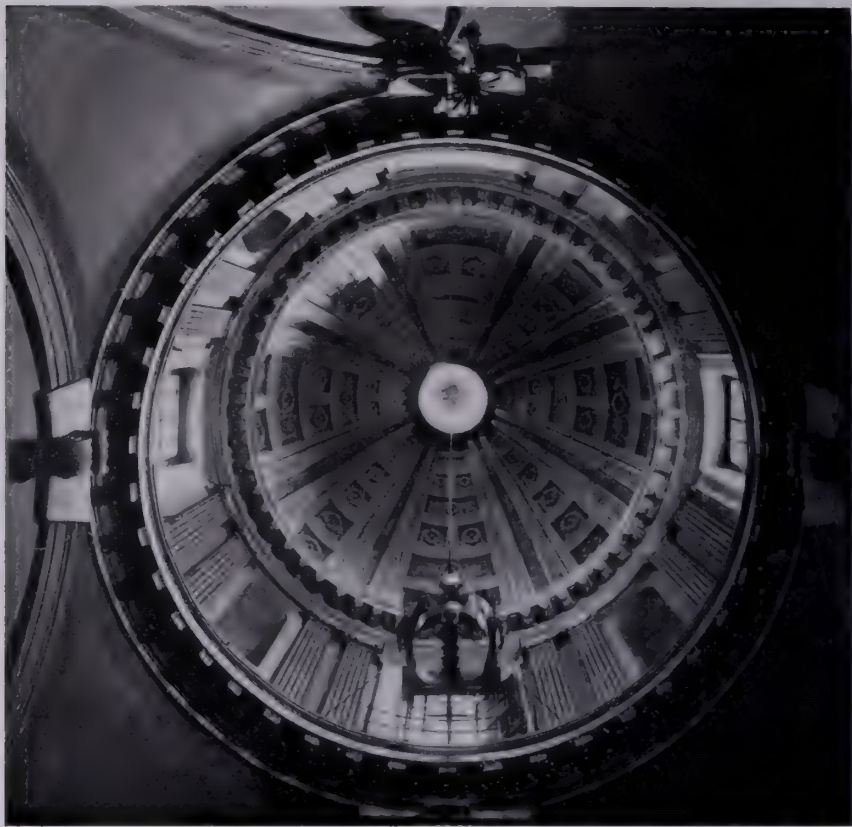



Fig. 707 — Milano, S. Sebastiano. Pellegrino Tibaldi: Cupola del Coro. (Fot. Ceccato).

Fu progettata dal Pellegrini anche la chiesa di San Raffaele, come si sa per un disegno scoperto nell'Archivio di Stato a Milano [1], ma l'esecutore si allontanò dall'abbozzo del maestro, addensando le forme, ingrossando le triplici erme, togliendo ogni respiro tra le erme e le porte nell'ordine inferiore della facciata (fig. 708), e addirittura

[1] Cfr. Hiersche cit., pp. 92-94.

Fig. 708 — Milano, San Raffaele. Pellegrino Tibaldi: Facciata.
(Fot. Ceccato).

omettendo le ali (disegnate dal Tibaldi) nell'ordine superiore. Tale soppressione delle ali fa apparire anche più pesante, forzato, barocca la parte bassa della facciata.

L'anno 1577 segna, a vanto dell'architetto, la costruzione del palazzo Natta dell'Isola, a Novara, il rifacimento della chiesa di San Gaudenzio, pure a Novara, la costruzione della chiesa dei Ss. Martiri a

Fig. 709 — Novara. San Gaudenzio.
Pellegrino Tibaldi: Tre campate a sinistra, sul fianco della Basilica.
(Fot. Ceccato).

Torino. La basilica di San Gaudenzio poco serba del Pellegrini; come scrive il Rocco, subì «la sorte comune alla quasi totalità dei progetti dovuti a lui, i quali non ebbero immediato compimento». Il suo intervento diretto nella costruzione si può ammettere nel fianco della basilica, nelle tre campate verso la via Gaudenzio Ferrari, a sinistra della nave maggiore, ove sono nicchie incorniciate con frontispizi triangolari e curvi alternati, tra duplici pilastri (fig. 709); anche si può riconoscere nella parete d'ingresso, nella ornata trabeazione, nelle arcate con mascherette a chiave, nelle pompose doppie colonne corinzie (fig. 710).

A Torino viene attribuita al Tibaldi anche la chiesa di San Francesco di Paola, che assomiglia nella pianta e nell'interno al San Fedele di Milano, ma l'architetto dovette fornire, come della chiesa dei Ss. Martiri, soltanto il disegno di quella macchinosa, pesante costruzione. Scriveva il Tibaldi al Santo Cardinale, il 23 ottobre 1583, d'essere stato invitato a Torino dal Duca di Savoia, e aggiungeva

Fig. 710 — Novara, San Gaudenzio: Interno (parete d'ingresso) (Fot. Ceccato).

che «S. Altezza si risolve che io gli disegni una bella Chiesa» e che «subito ritornato a Milano» sarebbe partito per la Spagna. Fece quindi disegni, non le opere sopraindicate, come anche avvenne per la «fabbrica del Santissimo Sudario» nella cappella maggiore del Duomo, compiuta più tardi dal Padre Guarino Guarini secondo il programma esposto da San Carlo Borromeo al Tibaldi.

Il palazzo Caccia di Mandello, poi dei Natta dell'Isola o d'Isola, ora sede del Governo della Provincia di Novara, nonostante le alterazioni subite per il tempo e più per gli uomini, ancora ricorda in qualche parte il Tibaldi, che, mentre dava disposizioni per San Gau-

Fig. 714 — Torino, Chiesa dei SS. Martiri. Pellegrino Tibaldi: Facciata.
(Fot. Piali).

denzio (fig. 711), ne fornì il disegno. Lo si riconosce nel portale, cui fu sovrapposto un balcone nei due piani interni verso il cortile, e specialmente nella trattazione del colonnato terreno del cortile stesso (fig. 712)

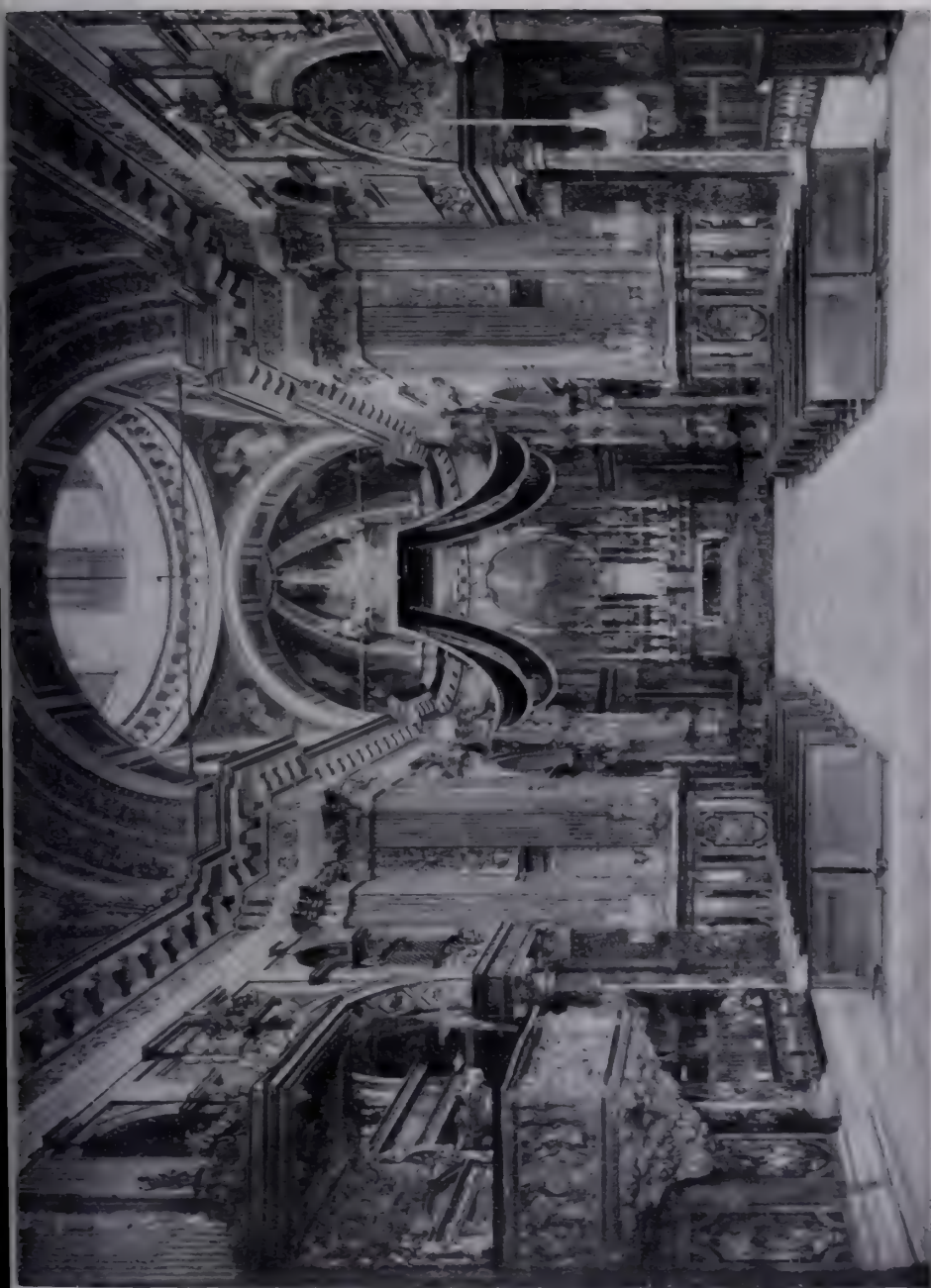



Fig. [illegible]. — Torino, Chiesa dei SS. Martiri. Pellegrino Tibaldi: Interno (Fot. Alinari).

e nelle sovrastanti finestre del primo piano (fig. 713), con frontispizio curvo diviso in due ali terminate a spira, alternate con altre a frontispizio in forma di triangolo tronco. Gli stessi frontespizi si rivedono nel palazzo Natta a Como, nel palazzo del Pero a Gravedona, e altrove nelle architetture del Tibaldi.

Accorre il famoso artista a Torino, ove Emanuele Filiberto pone

Fig. 716 — Como, Palazzo Natta. Pellegrino Tibaldi: Facciata.

la prima pietra alla chiesa da lui disegnata dei Ss. Martiri. In fondo, egli ripete nella facciata (fig. 714) lo schema adottato per la chiesa di S. Fedele a Milano, sostituendo pilastri a colonne; e, innalza, nell'interno (fig. 715), sopra alti e larghi piedistalli, fasci di pilastri corinzi scanalati, invece delle colonne usate a San Gaudenzio di Vercelli.

Nel 1579 e nel 1580 altri numerosi lavori il Tibaldi inizia, dirige, ordina: il palazzo Natta a Como, la cappella ottagona del Lazzaretto di Milano, approvata dal Cardinale Carlo Borromeo, la basilica di San Vittore a Varese, la chiesa di San Protasio ad Monachos in Milano. Circa il 1579, fu ricostruito il palazzo comasco dei Natta, in cui si

mantiene la riunione di due distinti palazzi, con due porte d'ingresso e finestre simmetriche ad esse, distribuite cioè, come oggi si vedono, in due gruppi a calcolate distanze dall'asse delle porte (fig. 716). Vi sono finestre con timpano ad angolo tronco e a curva divisa in due, che, aggirate a voluta, s'affrontano: fra i tronconi obliqui del timpano, o fra le curve terminate a spira, sono inclusi

Fig. 717 — Como, Palazzo Natta. Pellegrino Tibaldi: Cortile.

busti, quasi a viva forza nella facciata, con qualche agio nel cortile (fig. 717).

Tale decorazione corrisponde con quella del palazzo Erba Odescalchi in via dell'Unione 5, a Milano, ideata probabilmente dal Tibaldi. Fiore di eleganza lombarda è il cortile (fig. 718), con finestre e porte (figg. 719-721) di svelta sagoma a cornici traforate, come orli di prezioso merletto, in armonia con le acconciature gemmate dei busti imperiali frapposti alle ali scostate dei timpani, e col trittico di porta e finestre, così sottilmente bilanciato al centro di una parete

Fig. 718 — Milano, Palazzo Erba Odescalchi, ora Dordoni.
Pellegrino Tibaldi: Un lato del cortile.
(Fot. Ceccato).

Fig. [illegible] — Milano, Palazzo Erba Odescalchi [illegible]: Pellegrino Tibaldi: Finestra.
(Fot. Ceccato).

del portico: la porta lunghetta dal timpano curvilineo scavato e le finestre ai lati di essa, con borchie di rosoncini agli angoli della tesa cornice, sottolineata da assicelle a rilievo. Il movimento degli altari del Duomo milanese guizza tra le cornici del timpano della porta d'accesso a una scaletta, mentre nuovissimo è il disegno di un altra

nel loggiato del cortile, cinta da stole a greve ricamo, che in alto s'appuntano ai lati, formando capitello sotto il cornicione teso e mo-

Fig. 720 — Milano, Palazzo Erba Odescalchi, ora Dordoni.
Pellegrino Tibaldi: Porta sotto il loggiato del cortile.
(Fot. Ceccato).

strando, negli intervalli, con sorprendente effetto cromatico di sottosquadro, la sottostante cornice a greca. Meglio la costruzione è condotta che nel palazzo Natta di Como, ove si hanno finestre nel sottotetto della fronte con le cornici agli angoli ripiegate, con balau-

strini tra il ripiegamento superiore e inferiore, quasi a regger lo sporto delle cornici, e con due mensolette tra i ripiegamenti orizzon-

Fig. 721 — Milano, Palazzo Erba Odescalchi, ora Dordoni.
Pellegrino Tibaldi: Porta d'accesso alla scaletta.
(Fot. Ceccato).

tali, da quello di destra all'altro di sinistra. Simili finestrelle a targa nel sottotetto corrispondono ad altre del Palazzo Gallo a Gravedona e di un fianco di San Gaudenzio a Novara; ma, più che in ogni altra parte, il segno del Tibaldi può vedersi sulla porta centrale del secondo

Fig. 722 — Como, Palazzo Natta. Tibaldi: Porta centrale nel secondo sottoportico del cortile.

Fig. 723 — Milano, Lazzaretto. Tibaldi: Prospetto.
(Per cortesia del Dott. Costantino Baroni).

sottoportico del cortile, in quelle erme canefore addossate alla sua incorniciatura (fig. 722).

La cappella ottagona del Lazzaretto è d'una grande semplicità, come si vede dalla pianta (fig. 723), in cui le forme delle facce dell'ottagono vanno riducendosi nelle minori del primo tamburo e in quelle ancora più piccole del secondo. Forse si può chiedere se la

scala delle proporzioni dal basso all'alto sia ora mantenuta, tanto in larghezza, quanto in altezza; ma sentiamo nell'edificio la semplicità voluta del Cardinal Borromeo, la purità delle forme architettoniche richiesta per gli edifici chiesastici (fig. 724). Perfino la duplice

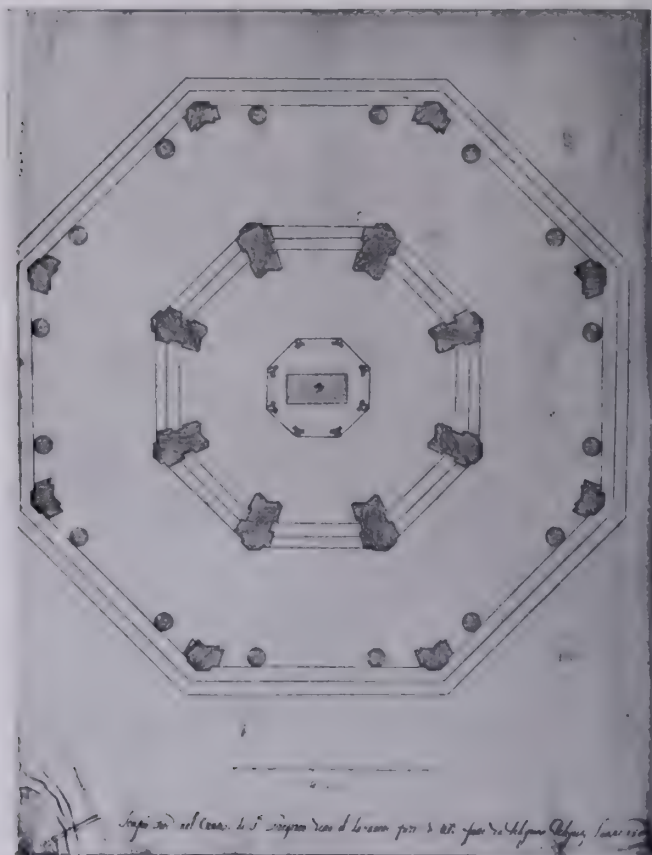



Fig. 724 — Milano (presso), Cappella del Lazzaretto. Pellegrino Tibaldi: Pianta. (Per cortesia dell'architetto Rocco).

colonna ionica, che avrebbe dato grandezza ad ogni faccia, si ritrae, s'asconde nei pilastri angolari, dai quali sporge una sua voluta. [1]

Un'altra chiesuola, di San Protaso ad monachos, fu restaurata, e più tardi rinnovata, dal Pellegrini, cui spettano anche il campanile

[1] Vi è un disegno pubblicato dallo Hiersche, e, prima, nel periodico *San Carlo Borromeo* (marzo 1910, p. 321), che porta la data del XIII maggio MDLXXX.

Fig. 725 — Riva San Vitale, Vigna dei Della Croce. Pellegrino Tibaldi: Porta.
(Fot. A. Röedi).

del Duomo di Pavia e l'altro della Basilica di San Giovanni a Monza. Altre chiese milanesi non più esistenti sono quelle di San Dionigi,

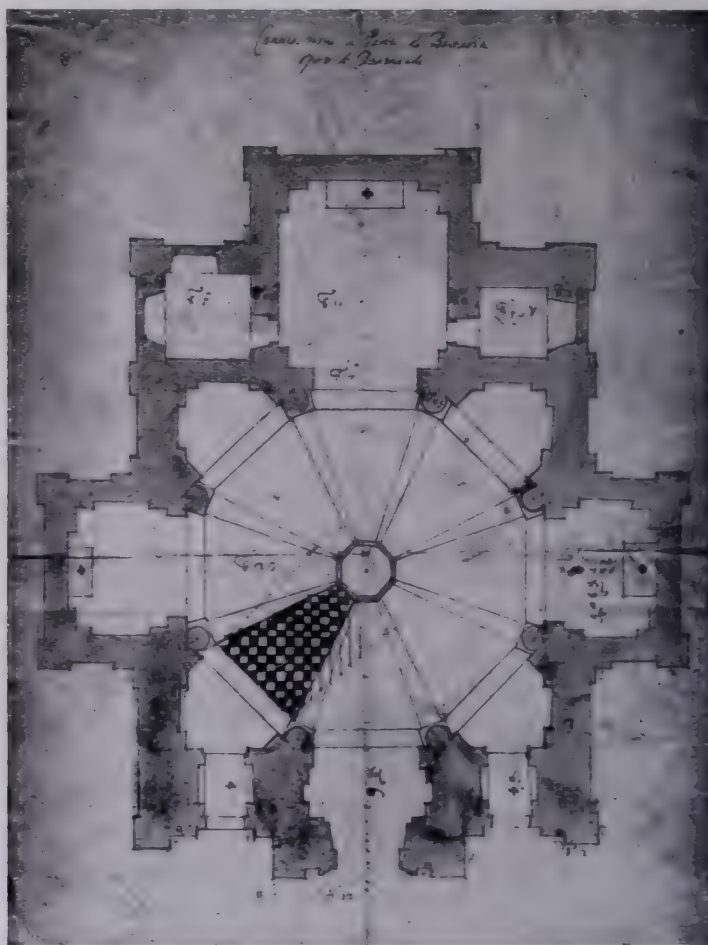



Fig. 726 — Novara, Archivio Storico. Tibaldi: Pianta del tempietto di Santa Croce. (Per cortesia dell'architetto Rocco).

che sorgeva presso porta Venezia, e di Sant'Andrea, attribuitagli dal Lattuada, che sorgeva sul mezzo della via Monte Napoleone.

Dal 1582 al 1587, data del suo arrivo in Spagna, Pellegrino iniziò probabilmente il tempietto di Santa Croce a Riva San Vitale, e nell'anno seguente, oltre che alle fortificazioni di Alessandria, attese a disegnare la facciata del Santuario della Madonna di Saronno.

Fig. 727 — Riva San Vitale, tempietto di S. Croce. Pellegrino Tibaldi: Esterno.
(Fot. Röedi).

Fig. 728. — Riva San Vitale, Tempietto di S. Croce. Pellegrino Tibaldi: Interno. (Fot. Röedi).

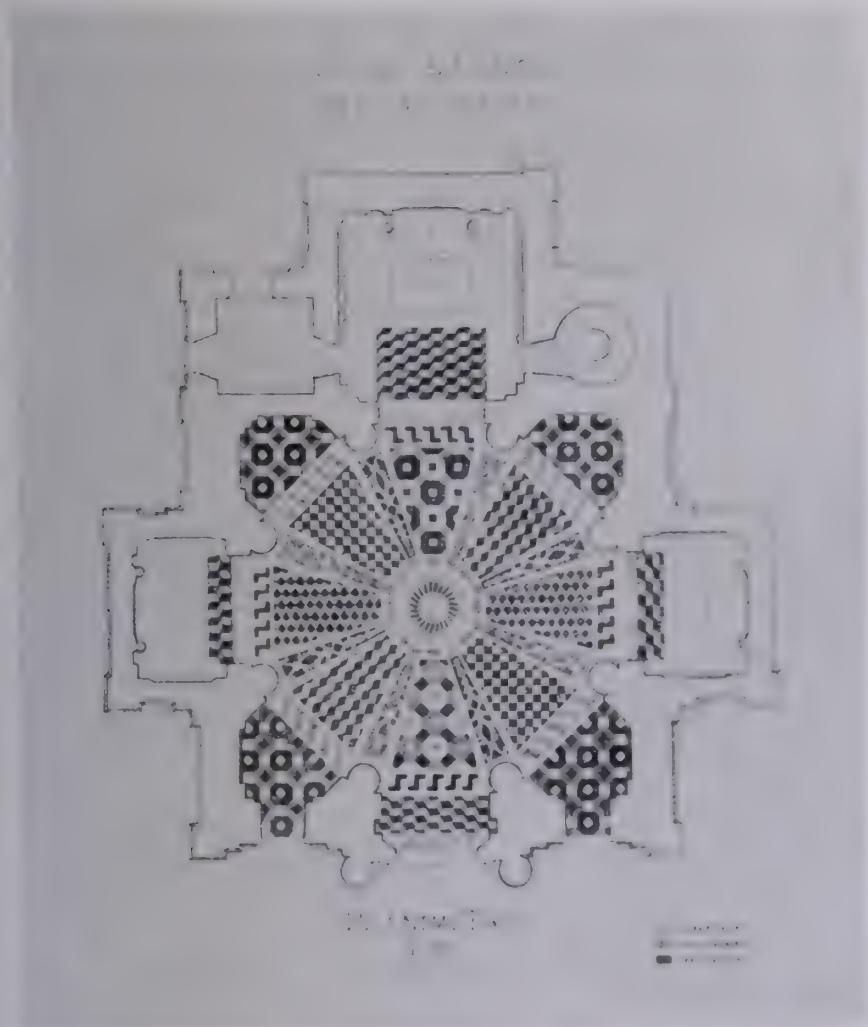



Fig. 729 — Riva San Vitale, Tempietto di S. Croce. Pellegrino Tibaldi: Pavimento. (Dalla pubblicazione del Rocco).

il palazzo Gallio a Gravedona, il Santuario di Rho, a cui pose la prima pietra il Cardinal Borromeo.

L'anno 1582 è segnato sulla porta che mette alla vigna dei Della Croce, nella iscrizione: HOC PREDIVM — IO . ANDREAS CRVCETVS HANC — VINEAM ADIECTA IANVA — HIEL-TANTI PARIETE SEPSIT — MDLXXXII. La porta (fig. 725).

miscuglio di rustico, di erme classiche, di metope doriche, eretto con serrata, quasi egizia rigidità di geometrico stile, ci presenta subito l'autore del tempietto nel fantasioso architetto Tibaldi; e Giovanni Rocco, che illustrò il tempietto stesso, bene ne riconobbe il segno nella pianta conservata dall'archivio storico di Novara, attribuita a Bramante (fig. 726). Il tempietto è a pianta quadra, internamente ottagona (fig. 727); il dado di base ha la facciata con tre porte, la centrale racchiusa fra colonne, in alto coronata da un curvo frontispizio, da cui staccano al disotto, di qua e di là da uno stemma, volute allacciate per le onde di drappi da una mascheretta raccolti. Agli angoli si drizzano fasci di lesene, che servono a scompartir la facciata e a sostenere la trabeazione, col fregio a metope e triglifi in stucco, con una testa di cherubino affibiata all'architrave, sul mezzo dell'arcata di una finestra aperta sulla porta maggiore. Sopra al gran dado s'eleva l'alto tamburo, con breve attico, la cupola ottagonale leggermente elittica e l'alto cupolino coperto da una piccola calotta sferica. L'interno ripete forme già notate in San Sebastiano a Milano, specialmente nella trabeazione con metope e triglifi, tra cui simboli e sacri trofei (fig. 728) e nel pavimento rispecchia, proietta le forme interiori (fig. 729). Nel fianco del dado, tanto a destra, quanto a sinistra, sporge una cappella, nel fondo un'altra maggiore, emergente dall'ottagono e fiancheggiata dal campanile a destra, dalla sagrestia a sinistra. Sorge così, semplice, classico, il tempietto che, memore delle forme dell'antico Battistero, regna, con la cupola leggermente elittica e il campanile quadrato, sulle case della riva, sul fondo delle montagne, sullo specchio d'acque del lago di Lugano.

La facciata del Santuario della Madonna a Saronno (fig. 730) ci mostra come il Tibaldi, che aveva ampliato e dato movimento alle masse degli elementi della facciata di San Fedele componendo l'altra della chiesa dei Ss. Martiri a Torino, ancora qui aggiunga forza di effetto sostituendo ai fasci di pilastri binate colonne, che forzano a massicci sporti i ripiegamenti delle trabeazioni sui capitelli dorici e ionici, e inducono ad affondare la porta come entro un protiro, a ripetere su tutta la facciata una pesante cadenza d'addentramenti e di aggetti. Più quieto e tranquillo è il fianco a destra con finestre a frontispizio triangolare tra paraste doriche. L'interno,

greve per la fitta decorazione della volta (fig. 731), ha le arcate della nave maggiore divise da paraste corinzie a scanalature, poggiate sopra fasci di pilastri, e i sottarchi e le facce dei pilastri variati di specchi o incassature, che rompen le liscie superfici. Nel fondo, di

Fig. 730 — Saronno, Santuario della Vergine. Pellegrino Tibaldi: Facciata e fianco (Fot. Brogi).

qua e di là dell'alta pala d'altare, son le erme care al Tibaldi, terminate da teste con le tipiche volute ioniche.

Il Pellegrini, che seguiva, nelle sue visite alla diocesi, il Cardinale ansioso che i templi si diffondessero solenni, a segno della gloria della Chiesa, era sempre pronto a fornire disegni per nuove fabbriche chiesastiche, per nuovi collegi destinati all'educazione religiosa dei gio-

Fig. 731 — Saronno, Santuario della Vergine. Pellegrino Tibaldi: Interno.

Fig. 732 — Ascona, Collegio Papio. Pellegrini Tibaldi: Porta.
(Fot. Pancaldi).

Figg. 733-734 — Ascona, Collegio Papis. Pellegrino Tibaldi: Cortile.
(Fot. Pancaldi).

Fig. 735 — Varese, San Vittore. Tibaldi: Facciata e Campanile.
(Fot. Alinari).

Fig. 736 — Varese, Arco d'ingresso alle cappelle. Pellegrino Tibaldi: Facciata. (Fot. Alinari).

vani. Ed ecco sorgere il collegio di Ascona (figg. 732-734), la basilica di San Vittore a Varese (fig. 735)[1], col suo campanile, e l'arco d'ingresso

[1] La facciata è della fine del sec. XVIII, il campanile, su disegno del Tibaldi, fu eretto da Giuseppe Bernasconi, architetto varesino.

Fig. 737 — Varese, Sacro Monte. Tibaldi (attr. al): Cappella IV.
(Fot. Alinari).

allo stradone delle cappelle (figg. 736-738), dove rivediamo la trabeazione tibaldesca con metope e triglifi. Ecco ripresa, per il fervore religioso del Cardinale, l'opera della «Nuova Gerusalemme» al Sacro Monte di Varallo (figg. 739-740). Ad un tempo, sempre ad iniziativa del Santo Cardinale, si dà principio al Santuario di Rho, il cui progetto fu alterato, rinnovato, imbarocchito, così da lasciarci scorgere solo

in pochi altari qualche rimembranza del Pellegrini, che fornì il disegno per la costruzione dell'edificio e di parti dell'interno (fig. 741).

Ma oltre l'opera per l'edilizia religiosa, il Tibaldi, infaticabile, creò la villa Magenta nei dintorni di Giussano[1] (fig. 742) e la casa a Grave-

Fig. 738 — Varese, Sacro Monte. Tibaldi (attr. al): Cappella VII. (Fot. Alinari).

dona in via Vittorio Veneto (fig. 743), ove si rivedono le finestre con frontispizio ad angolo retto tronco alternate con altre, a frontispizio con ali curve terminate a spira. Simili finestre si vedono nel Palazzo

[1] La Villa Magenta, prima della famiglia Giussani da Giussano, si ritiene edificata dal Protofisico generale dello stato milanese, dal 1644 al 1665, Giov. Battista Giussani, ma, per antica tradizione, su disegno del Pellegrini.

Figg. 739-740 — Varallo, Piazza dei Tribunali. Tibaldi: Il Sacro Monte.
(Fot. Alinari).

Fig. 741 — Rho, Santuario. Pellegrino Tibaldi: Cappella a sinistra (seconda).
(Fot. Gatti).

del Pero, anch'esso a Gravedona, dal quale probabilmente sono state prese ad esemplare. Il palazzo, detto anche delle Quattro Torri, venne fatto erigere dal Cardinale Tolomeo Gallio di Como sull'estremità di un promontorio, che ha di fronte « l'imponente piramide del Legnone, guarda a sinistra la Valtellina », e a destra ha l'ampio bacino del lago che verso Bellagio si confonde quasi col cielo ».[1] Sopra

Fig. 742 — Giussano (dintorni). Villa Magenta. Tibaldi: Cortile. (Per cortesia del Podestà di Giussano).

un antico castello sorse il palazzo magnifico, che dagli angoli della pianta quadrata innalza le quattro torri e si eleva a due piani nella fronte verso terra, a tre verso il lago (figg. 744-748) e sui fianchi. Nel corpo centrale sono tre loggiati: il primo di tre arcate divise per lesene doriche, tra finestre semplici rettangolari; il secondo più agile, di ordine dorico, con parapetto a balaustre, tra eleganti finestre coronate di timpano angolare o curvilineo; il terzo architravato, di ordine ionico, tra aggraziate finestrine a tabella. Quattro serie di finestre

[1] Arch. Rocco Giovanni, *Il palazzo delle quattro torri di Pellegrino Pellegrini a Gravedona*, Como, 1929.

Fig. 743 — Casa in Gravedona, Via Vittorio Veneto. Pellegrino Tibaldi: Facciata. (Fot. Ceccato).

si succedono nel blocco cristallino, sulla facciata e nelle torri: a tabella quadra nel piano terra e all'ultimo piano, rettangolari negli altri due, senza interruzioni al centro lungo le facciate dei fianchi, aperte, nelle altre verso la strada e verso il lago, per le triplici arcate delle logge, al moto della luce e dell'ombra, che trova eco in alto nelle duplici arcate sulle facce esterne delle torri angolari. Vi

Fig. 744 — Gravedona, Palazzo del Pero. Pellegrino Tibaldi: Fianco (particolare).
(Per cortesia dell'arch. Giov. Rocco).

è uno studio particolare di ritmiche alternanze d'ombra penombra e luce in questo stupendo palazzo di villa tibaldesca, così limpido e agile, così armonioso nel suo slancio dallo specchio dei laghi verso il pendio dei colli. Il palazzo del Pero di Gravedona fu certo opera prediletta dell'architetto, che dovette seguirne con particolare

Fig. 745 — Gravedona, Palazzo del Pero. Pellegrino Tibaldi: Facciata del Lago. (Fot. Ceccato).

cura la costruzione, precisa e limpida in ogni particolare: nitidi cubi di basi, tornite colonne, balaustri con giunture a punta di diamante, quali si vedono nel parapetto dell'altare nel Santuario di Cannobio sul lago Maggiore, catene di bugnato agli angoli delle torri. Sobrio è l'effetto cromatico delle cornici, che si disegnano in generale sul fondo bianco di questo grande cristallo tibaldesco, scarse di rilievo, come per non turbare la levigata unità delle superfici nitenti.

Nessuno sfoggio decorativo nella nobilissima architettura, nell'immenso salone rettangolare con il nitido e semplice taglio della trabeazione, con la gran volta a botte ornata da un lungo specchio nel mezzo, tra fini cornici. In tutto è il senso volumetrico proprio al Tibaldi.

Fig. 746 — Gravedona, Palazzo del Pero. Pellegrino Tibaldi: Lato a sinistra. (Fot. Ceccato).

Il Palazzo già Spinola, poi Cusani a Milano, in via San Paolo, lascia scorgere l'opera di Martino Bassi nei bei lastroni della porta alla rustica (fig. 749), nelle finestre con le mensole terminate da teste leonine a fauci spalancate (fig. 750), nel cornicione, con la scritta estesa a tutto il fregio, tra le mensole raddoppiate (fig. 751), ma nel cortile, per un lato a colonne ioniche e per l'altro a pilastri ionici nell'ordine inferiore, a colonne e a pilastri corinzi nel superiore (fi-

gura 752), si vuol riconoscere l'opera del Pellegrini, che deve avere influito largamente sullo sviluppo dell'edilizia milanese, come dimostrano il palazzo a Corso Magenta (n. 63) (figg. 753-754), e gli

Fig. 747 — Gravedona, Palazzo del Pero. Pellegrino Tibaldi: Facciata dal giardino. (Fot. Ceccato).

altri di via Guastalla (n. 6), e di via Borgonovo (14), di cui possiamo ammirare i portali e i cortili (figg. 755-758).

A questa rapida rassegna delle architetture di Pellegrino Tibaldi, si devono aggiungere le opere da lui eseguite in Ispagna, nella Biblioteca superba dell'Escuriale, ch'egli adornò di pitture, nel Chiostro grande, pure da lui dipinto. Non sembra possibile che

egli sia bastato a tutto, che, lasciata la squadra, abbia maneggiato i pennelli e gli scalpelli arditamente. Ultimo uomo universale della Rinascita, il Tibaldi provenne dalla terra che nel secolo XVI portò dalle cave comacine e luganesi, come nell'età romanica, nuovo sangue caldo all'arte della penisola. Da Puria di Valsolda, piccola terra del lago di Lugano nel ramo di Porlezza, suo paese natale, ove Pellegrino Tibaldi ebbe i primi rudimenti dal padre

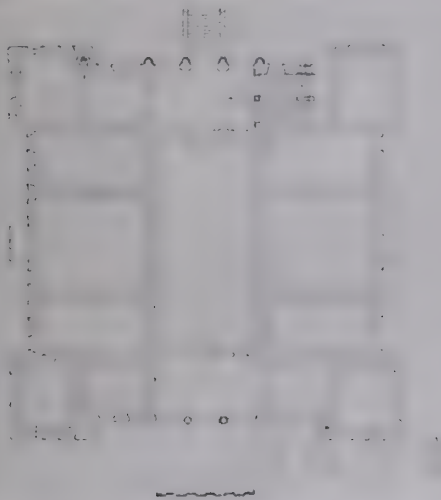
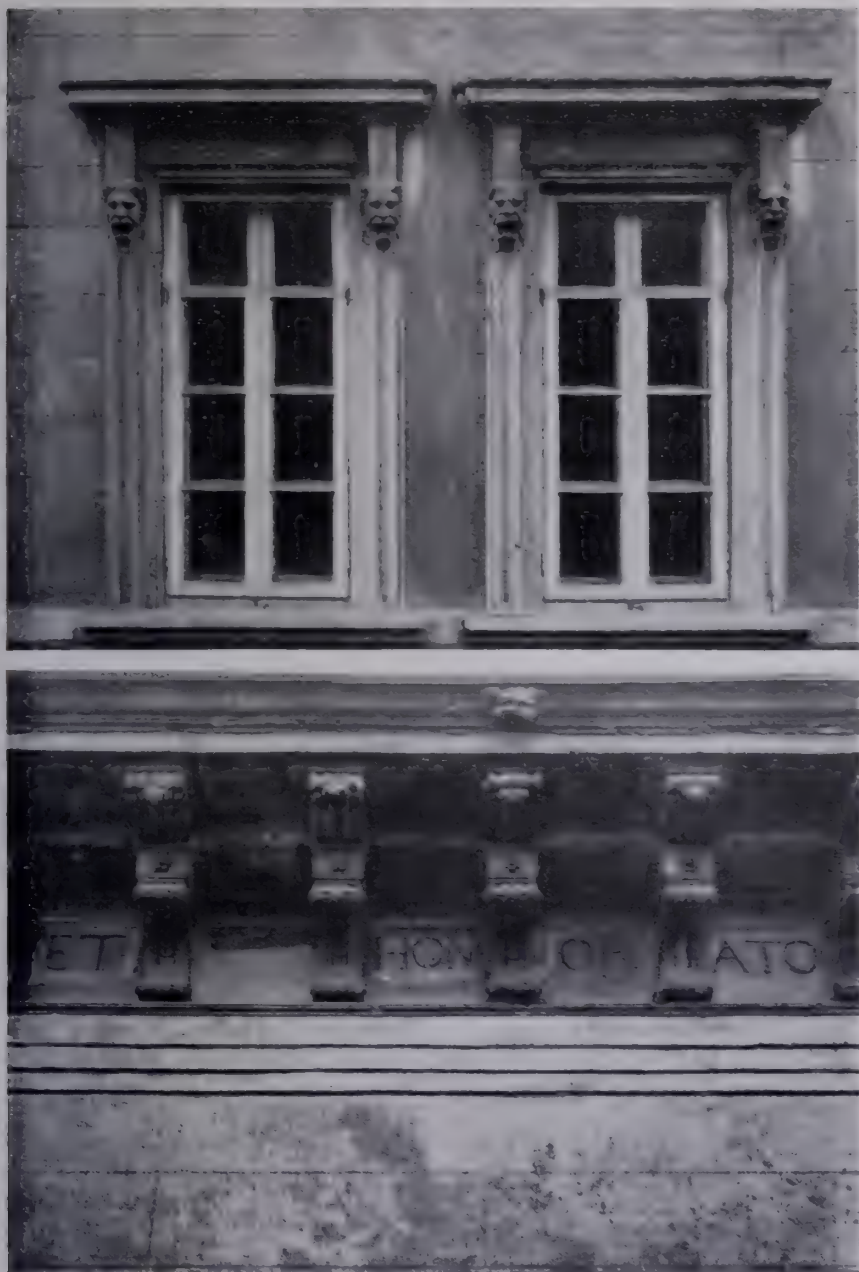



Fig. 748 — Gravedona, Palazzo del Pero.
Pellegrino Tibaldi: Pianta del pianterreno.
(Dalla pubblicazione del Rocco).

architetto, a Bologna, ove fu insieme col fratello Domenico, che in tante architetture ha veramente simiglianze fraterne con lui, a Roma, ove dall'arte dominatrice di Antonio da Sangallo il Giovane trasse esemplari, egli passò a Bologna, a Fermo, a Macerata, ad Ancona, quelle forme sviluppando, ampliando, arricchendo, e, nonostante il suo gran protettore, il cardinale Carlo Borromeo gli raccomandasse parsimonia di ornati, la sua natura impetuosa, la sua mano pronta a modellar statue, a dipingere storie e storie sulle pareti, difficilmente si contenne; ma scultura e pittura egli asservì alla madre architettura, che divenne dea dell'abbondanza, ricca dei suoi tesori, piena nelle sue cornucopie. A Roma l'arte classica attrasse il Tibaldi, che nella cap-

Fig. 749 — Milano, Palazzo già Spinola poi Cusani, in Via S. Paolo.
Martino Bassi: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Figg. 750-751 — Milano, Palazzo già Spinola poi Cusani, in Via S. Paolo.
Martino Bassi: Particolare delle finestre, e cornicione.
(Fot. Ceccato).

pella del Cardinal Poggio a Bologna, nel Battistero del Duomo di Milano, nel sacello di San Carlo in quel Duomo, e in altre sue opere, mostrò di ricordarla devoto, ma, come destriero che non comporti freni, superando, sorpassando i moduli classici, sentendo che tutto doveva muoversi, commuoversi, per le sue linee e le sue masse. Purtroppo molte opere furono condotte e continuate da altri, ma quelle

Fig. 752 — Milano, Palazzo già Spinola poi Cusani, in Via S. Paolo. Tibaldi: Cortile. (Fot. Ceccato).

tutte sue sono illuminate da un genio creatore, ricche nella loro veste pittorica. Mentre a Roma il Vignola, Giacomo della Porta, Martino Longhi il Vecchio, tendevano alla purificazione delle forme, il Tibaldi le presentava in tutta la loro pompa coloristica. Così l'architetto di S. Carlo Borromeo suscitò una nuova Lombardia superba, opulenta, magnifica nei suoi palazzi, nei suoi collegi, nelle sue chiese, da Milano a Rho, a Monza, a Saronno, a Como, a Varese e a Varallo, sul lago di Como e su quello Maggiore; e d'altra parte, a Lodi, a Pavia, a Novara, a Vercelli, ad Alessandria, a Torino. Il suo campo, immenso come il fervore del Santo Cardinale Carlo Borromeo, sconfina di

Lombardia, per giungere sino alla metropoli torinese, al cenno di Emanuele Filiberto. E tutto il piano delle sue opere non comprende le tante nate dai suoi consigli e dai suoi disegni, le fortificazioni di Ancona e di Alessandria, gli studî per la facciata di San Petronio a

Fig. 753 — Milano, Palazzo a Corso Magenta, 63. Maniera tibaldesca: Facciata. (Fot. Ceccato).

Bologna, per il rinnovamento del Duomo di Lodi, ecc. Non ebbe requie mai, nè gliene lasciò alcuna il malanimo dell'architetto Martino Bassi, per dispareri in materia d'architettura e prospettiva. Impostogli silenzio dall'autorità del Cardinale, il Bassi tuttavia sollecitò le opinioni contrarie del Palladio, del Vignola, del Vasari e del Bertani; e i Deputati della Fabbrica del Duomo milanese mossero un'« interpellanza » al Tibaldi, che rispose con dignità, nobilmente, alle accuse

Fig. 754 — Milano, Palazzo a Corso Magenta, 63. Maniera tibaldesca: Portale.
(Fot. Ceccato).

Fig. 755 — Milano, Palazzo a via Guastalla, 6. Maniera tibaldesca: Portale.
(Fot. Ceccato).

Fig. 756 — Milano, Palazzo a Via Guastalla, 6. Maniera tibaldesca: Cortile. (Fot. Ceccato).

Fig. 757 — Milano, Palazzo in Via Borgonuovo, 14. Maniera tibaldesca: Cortile. (Fot. Ceccato).

Fig. 758 — Milano, Palazzo in Via Borgonuovo, 14. Maniera tibaldesca: Portale. (Fot. Ceccato).

d'un goffo scalpellino; ma le accuse e le calunnie non si fermarono, la persecuzione continuò, le sentenze a favore dell'architetto, le difese del protettore Cardinale, non lo liberarono dai maligni, finchè la benevolenza di Filippo II ridiede al grande architetto il suo piedistallo di gloria. E nel coro dei nuovi estimatori, suona la parola di Federico Borromeo, che lo esalta « grande come artista e come uomo ».

ARCHITETTI SUOI SEGUACI E CONTEMPORANEI

1. MARTINO BASSI - 2. VINCENZO SEREGNI - 3. GIUSEPPE MEDA - 4. FABIO MANGONE DA CARAVAGGIO - 5. AURELIO TREZZI - 6. DOMENICO GIUNTI O GIUNTALODI - GIO. BATT. CRESPI DETTO IL CERANO

I.

MARTINO BASSI[1]

Martino Bassi emerge dalla folla per il suo malanimo verso il Tibaldi, espresso in un «memoriale» che s'aggira su «dispareri in materia d'architettura e prospettiva». «Essendo io, egli scrisse, milanese ed allevato nelle opere della Fabbrica del Duomo, tanto che

---

[1] Regesti, bibliografia e opere d'architettura attribuite a Martino Bassi:

Regesti:

1542 — Nasce a Seregno (A. Ricci).

1569, 24 novembre — I magnifici deputati della fabbrica del Duomo di Milano, in seguito al memoriale presentato da Martino Bassi, invitano Pellegrino Tibaldi, ingegnere della fabbrica, a scolparsi dalle accuse.

1569, 1° dicembre — La commissione nominata dai deputati della fabbrica del Duomo, udite le accuse del Bassi e la difesa del Tibaldi, assolve quest'ultimo, lodandolo del suo operato.

1570, 10 maggio — Martino Bassi da Milano scrive al magnifico signor Alfonso da Verona. Dice di essere «Milanese, ed allevato nelle opere della fabbrica del Duomo, intanto che da certi anni a dietro passarono per le mie mani... quasi tutte l'opere che giornalmente vi si facevano...», e dà notizia della sua opposizione ai lavori del Tibaldi. Ricorda che alla vertenza prese parte anche il «cav. Lione Aretino (cioè Leone Leoni), la cui virtù si è manifestata in tante e sì grandi opere» (Bottari).

1570, giugno (?) — Martino Bassi scrive al Palladio, al Vignola, al Vasari e a Giovan Battista Bertani, chiedendo il loro parere sulla controversia sorta fra lui e il Tibaldi per i lavori del Duomo, e cioè: per l'orizzonte di un rilievo con l'Annunciazione; per gli intercolunni troppo grandi nel Battistero; e per il tempietto sotterraneo detto lo scurolo. La lettera pubblicata dal Bottari non è datata, ma non deve essere più tarda del giugno, perchè quella del Palladio, che fu il primo a rispondere, è del 3 luglio.

1572 — Il Bassi pubblica il suo libro «Dispareri in materia d'architettura».

1572 — Continua la facciata di S. Maria presso San Celso.

1573-91 — Trasforma secondo pianta a croce latina S. Maria della Passione.

1574 — Da quest'anno comincia il lavoro di ricostruzione di San Lorenzo.

1574-88 — Ricostruisce S. Lorenzo Maggiore; ne innalza l'alto tamburo e la cupola.

da certi anni addietro passarono per le mie mani, come V. S. sa, quasi tutte le opere che giornalmente vi si facevano, e discuoprendo al creder mio, molti errori che si facevano in questo veramente raro e degnissimo Tempio, nè io vedendoli notare, salvo che da uomini periti, mi elessi per zelo di carità e per debito mio, di manifestare ai Signori protettori di detta Fabbrica, che le spese che si facevano erano grandi nè però molto lodevoli... ». Seguita il censore ad accusare Pellegrino, per errori a lui dovuti, in un bassorilievo nella fabbrica del Battistero, nella costruzione dello scurolo del Duomo, che il Bassi non esita a chiamare « opera piuttosto da profane dimostrazioni e commedie che da celebrarvi i sacri e diurni uffici ». All'accu-

---

1583 — Martino Bassi scrive ai magnifici signori Prefetti della nuova fabbrica di San Gaudenzio in Novara, dando il suo parere sui lavori iniziati e lasciati interrotti dal Tibaldi. Egli approva in massima l'opera del suo predecessore, e solo propone di accorciare i bracci della chiesa, che sporgevano nella strada vicina, e di fare alcune modificazioni, ma di poco conto, nella facciata (BOTTARI).

1586 — Inizia la riparazione del Duomo di Lodi.

1587 — Succede a Pellegrino Tibaldi, come ingegnere della fabbrica del Duomo di Milano (MALAGUZZI VALERI).

1587 — Continua la Chiesa di San Fedele.

1589, 18 e 25 dicembre — Lettere di Martino Bassi al dottor Guido Mazzenta, che ostacolava i lavori dell'architetto nella fabbrica di San Lorenzo, di cui si doveva voltare la cupola (BOTTARI).

1591, 30 ottobre — I fabbricieri di San Petronio di Bologna deliberano di mandare a Milano Dioniso Boldi, ingegnere delle fortificazioni presso la Repubblica Veneta, perchè conferisca con Martino Bassi a proposito dell'altezza della navata di Mezzo di San Petronio, e del compimento della chiesa (GATTI).

1591 — Morte di Martino Bassi (A. RICCI).

Bibliografia: BOTTARI, *Raccolta di lettere*, Milano, ed. Silvestri, 1822; RICCI A., *Storia dell'architettura in Italia*, Modena, 1857; MALAGUZZI-VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », 1901.

Opere di architettura attribuite:

Lodi: Lavori alla riforma completa dell'interno della Cattedrale di Lodi, alla « vecchia porzione del Vescovado e il Ministerio di San Vincenzo » (Cfr. Rocco, *Lettere di Pellegrino Pellegrini a San Carlo* in « Echi di San Carlo Borromeo », Milano, 1937).

Milano: Compimento della facciata di Santa Maria presso San Celso, iniziata da Galeazzo Alessi.

— Restauri alla chiesa, ora distrutta, di Santa Maria della Rosa, già compiuta da Pier Antonio Solari (A. RICCI).

— Compimento della chiesa di San Fedele, iniziata dal Tibaldi nel 1569 (MALAGUZZI-VALERI).

— Lavori nel Duomo. Restano quattro suoi disegni per la facciata; tre sono all'Ambrosiana, e uno nell'Archivio civico di San Carpoforo (MONGERI).

— La chiesa di San Lorenzo. AMICO RICCI ne vide il disegno della cupola, firmato dal Bassi e approvato da Domenico Fontana, da Jacopo della Porta, da Bartolommeo Ammannati e da Lattanzio Ventura.

Novara: Compimento della chiesa di San Gaudenzio, iniziata dal Tibaldi.

Fig. 759 — Milano, San Lorenzo Maggiore. Martino Bassi: La Cupola. (Fot. Brogi).

satore fu imposto silenzio, ma quanti erano avversi al Cardinale Carlo Borromeo e all'artista da lui protetto non si diedero pace, e continuarono a vituperarlo, tacciandolo « d'ignorantia, de malitia et de negligenza ». Le accuse di Martino Bassi riapparvero in una interpellanza mossa a Pellegrino, assieme con molte altre domande malevoli, a cui rispose con la calma dell'uomo superiore.

Volle destino che il censore dovesse continuare molte opere iniziate dal Tibaldi: la chiesa di San Fedele a Milano, di San Gaudenzio a Novara, la riforma della Cattedrale di Lodi. Anche nel Duomo di Milano egli seguì le orme del suo predecessore, come nella facciata di S. Maria sopra San Celso tenne dietro ai disegni dell'Alessi. Questo continuatore del lavoro altrui, che solo dopo l'allontanamento del Tibaldi si decise ad approvarne l'opera, come fece a Novara per San Gaudenzio, lasciò poco di suo: la trasformazione in croce latina di S. Maria della Passione, il tramezzo marmoreo al presbiterio della Certosa di Pavia, la ricostruzione di San Lorenzo Maggiore, di cui innalzò l'alto tamburo e la cupola (fig. 759). È a pianta ottagona è il tiburio, come quello della chiesa di S. Maria della Passione; ma qui i pieni dominano sui vuoti per tutte quelle coppie di pilastri che fiancheggian le finestre; l'effetto policromico ne viene ridotto, e appena la fantasia nordica dell'architetto si rivela nei pinnacoli formati da vasi fiammanti a corona del tamburo.

2.

VINCENZO SEREGNI [1]

Vincenzo Seregni, assunto, nel 1537, dalla Fabbrica del Duomo, come « intagliatore di marmi », si dimostrò subito esperto nella ar-

---

[1] Regesti di Vincenzo Seregni:

1504 o 1509 — Nasce da Bonardo Seregni, che si diceva cittadino milanese.

1537 — È assunto dai deputati della fabbrica del Duomo come intagliatore in marmo.

1537 — Alla fine dello stesso anno espone progetti per la facciata del Duomo.

1537 — Architetta l'elegante sarcofago del monumento a Giovanni del Conte.

1547 — È architetto del Duomo

1560 — È richiesta la sua opera dai Benedettini di San Sempliciano, per il chiostro detto delle due colonne.

1560, circa — I padri di S. Vittore ad Corpus gli chiedono progetti per il chiostro e per un rinnovamento dell'antico edificio basilicale.

chitettura proponendo alla Cattedrale una facciata, chiusa davanti da due campanili quadrati, inseriti ognuno per un quarto entro l'angolo della facciata stessa, all'etremo scomparto delle navate minori. Nella raccolta Bianconi, dell'archivio civico di Milano, vi è una pianta corrispondente alle proposte presentate dal Seregni alla fabbrica nella sua memoria del 31 dicembre 1537; ma non sappiamo

Fig. 760 — Milano, San Simpliciano. Vincenzo Seregni: Grande chiostro. (Dalla pubblicazione di Costantino Baroni).

1561, 21 ottobre — I rappresentanti del Collegio dei Giureconsulti stipulano un contratto per la costruzione del palazzo, secondo il suo disegno.

1562 — Si distaccano da lui i deputati della fabbrica del Duomo per la gran negligenza dimostrata, fra tante commissioni di lavoro.

1564 — La fabbrica papale del Collegio dei dottori Legisti è inoltrata.

1568 — Contratto per la fornitura del palazzo Medici, in Via Brera, iniziato in questo anno.

1566 — Si fa il bando d'appalto delle fabbriche per il Seminario teologico a porta Orientale.

1594 — Data della morte.

Fig. 761 — Milano, San Simpliciano. Vincenzo Seregni: Chiostro suddetto (porticato). (Da pubblicazione di Costantino Baroni).

come l'architetto intendesse alzare la facciata, risolvere il problema che agitò per secoli la Fabbrica.

Non lasciò grande traccia di sè nel Duomo milanese, nonostante che sin dai suoi esordi avesse preso a trattare i problemi maggiori di quella Fabbrica; lavorò forse al chiostro delle due colonne [1]

[1] BARONI COSTANTINO, *San Simpliciano abazia benedettina*, in «Nuove ricerche intorno ad alcuni sacri edifici di Milano», Milano, 1934.

nel monastero di San Simpliciano (1563-1564) (figg. 760-761), chiostro quadrato, di ordine dorico, reggente sull'architrave un'alta zona su cui poggiano pilastri ionici, che includono arcate su pilastrini a quelli adiacenti e portano l'aggettato cornicione. Oggi il por-

Fig. 762 — Milano, Palazzo del Collegio dei Notai e delle Provvigioni.
Alessi e Seregni: Fronte sulla via Santa Margherita.
(Fot. Ceccato).

tico è immurato, e non si vedono le piccole colonne doriche abbinate del chiostro, l'una e l'altra distribuite lungo le perpendicolari dello stilobate, che poggia sopra uno zoccolo continuo. Sebbene la muratura del chiostro dia solidità all'edificio, appaion debole sostegno le colonne doriche a quell'alto piano superiore, innalzato da una zona nuda, dove sembran sperdute nello spazio le frange degli enormi triglifi. È troppo gran peso da sopportare per quelle sottili gambette doriche.

Ben presto il Seregni dette gran prova di sè nel costruire il palazzo dei Giureconsulti, iniziato nel 1562, e il palazzo Medici in via Brera, oggi distrutto.[1] La facciata di quello dei Giureconsulti, su via Santa Margherita (fig. 762) presenta alte arcate a bugnato, che sostengono un piano basso con finestre a frontespizio curvo, con tre stemmi

Fig. 763 — Milano, Palazzo dei Giureconsulti. Vincenzo Seregni: Fronte a lato della torre. (Fot. Ceccato).

tra finestra e finestra, sul fondo rustico. Questa parte del palazzo, riserbata al Collegio dei Notai e alla Provvigione, fu semplicemente diretta dal Seregni, chè il disegno venne affidato all'Alessi, e al Seregni l'incarico di sovrintendere alla sua esecuzione.[2] Degno dell'Alessi è infatti l'elegante prospetto, col bugnato a mattonelle di forte ri-

[1] BELTRAMI LUCA, *Il palazzo di Pio IV in Milano*, in « Arch. storico dell'arte », 1899, pp. 57-65.

[2] BARONI COSTANTINO, *Gli edifici di Vincenzo Seregni nella Piazza dei Mercanti a Milano*, ivi, 1934.

salto nel basamento aperto da alte arcate, mentre nel piano superiore esso si distende in uguali zone continue e tese, come assicelle di legno fine, in cui s'aprono, corrispondenti alle arcate inferiori, quattro finestre avvinte da bugnato lungo gli stipiti e coronate di timpano curvilineo; tra esse, in corrispondenza agli intervalli delle arcate, son tre stemmi come preziosi cammei. La signorilità di Galeazzo

Fig. 764 — Milano, Palazzo dei Giureconsulti. Vincenzo Seregni: Fronte della parte mediana. (Fot. Ceccato).

Alessi ha lasciato la sua impronta in questo prospetto, che del palazzo è la parte più bella. La facciata in via dei Mercanti (fig. 763) è rialzata da un alto zoccolo e da gradini che adducono al loggiato con colonne binate da cui girano archi, adorni nei pennacchi di tabelle con busti imperiali, tra figure di Vittorie e di Divinità. Nel piano superiore, son finestre alla tibaldesca, col frontispizio curvo spezzato da stemmi e stemmi fra i tronconi a spira. Tra le finestre fiancheggiate da erme di canefore, stanno duplici lesene ad erma col capitello ionico soprelevato a mantice, e quasi nel mezzo della facciata è una torre, che ha nella sua base una statua (fig. 764), già di Filippo II di Spagna,

poi dai Francesi, alla fine del Settecento, trasformata in Bruto, quindi dagli Austro-Russi spezzata, e dagli Austriaci sostituita con quella di Sant'Ambrogio benedicente. La parte della facciata verso la torre è più adorna; come abbiam detto, il Seregni è andato a prestito dal Tibaldi nell'ornarne le finestre; nè può dirsi sia stato molto felice nelle duplici erme col capitello soprelevato, quasi staccato da esse, con una greca che lega erma ad erma, sovraccaricata da una mascheretta tra festoni. Tutto questo sa di ripiego ornamentale, senza dire che le lesene ioniche diminuendo dall'alto al basso, nell'incassatura rettangolare, perdono la loro vecchia funzione di paraste. Un'altr'opera del Seregni, promossa da Pio IV Pontefice, fu il suo Palazzo in Milano, interrotto poco dopo l'inizio. Il basamento era ultimato lungo tutto lo sviluppo della fronte, con le paraste d'ordine dorico, tra cui finestre sormontate da finestrelle di piano ammezzato,[1] disposizione caratteristica dell'Alessi ».[1] Non c'era indizio sul concetto della parte superiore del primo piano, e neppure sulla decorazione della porta, « salvo che », scrive il Beltrami, « la interruzione della cornice dorica in corrispondenza alla colonna che inquadra il motivo della nicchia laterale alla porta, lascia supporre che l'ingresso dovesse essere decorato con la sporgenza di quattro colonne isolate, conforme al motivo dall'Alessi adottato a palazzo Marino ».

3.

GIUSEPPE MEDA[2]

Quest'architetto succedette al Seregni come « ingegnerio del monasterio » di San Simpliciano, che il nuovo abate, Saverio Fontana,

[1] Cfr. BELTRAMI, sopra cit.

[2] Regesti su Giuseppe Meda:

1541 — Figlio di Andrea da Meda pittore. Presenta al Tribunale di Provvisione un suo memoriale sui canali della città.

1556 — Chiede ricompensa allo stesso tribunale per i servizi resi al Municipio nel condurre a termine l'allargamento del corso dell'Acqualunga, uno dei canali che irrigavano il contado e la città.

1559, 14 settembre — Gli è affidata la dipinturai di due ante d'organo nel Duomo di Milano, insieme con Bernardino Campi.

1565, 15 novembre — È annotato un pagamento da farsi al Meda, « per mercede sua dell'ultimo disegno del Gonfalone » di Sant'Ambrogio.

rinnovava attivamente. Un legato a favore della Scuola del SS. Sacramento nel 1574 portò probabilmente ad erigere il ciborio (figg. 765-766) con aperture centinate divise all'esterno da pilastri, all'interno da colonne a capitello composito. Nel basso una zona di marmo scuro, che cinge l'intero tempietto, forma, ripiegandosi, base ai pilastri; in alto, una fascia di marmo bianco gira, si ripiega e si stende a capitello dei pilastri. Su quella bianca fascia s'aggira una zona cilindrica divisa da pilastrini su cui piegano il volo angioli in bronzo; e le colonne all'interno del ciborio salgono a reggerne la cupola. È una costruzione semplice, nitida, e pur grandiosa e viva per quel rilevarsi delle bianche arcate, dei bianchi pilastri, delle bianche incorniciature sui fondi a marmi policromi (fig. 767).

L'architetto fornì anche i disegni del leggio e degli stalli corali (figg. 768-769), che Anselmo e Virgilio de' Conti intagliarono ma-

---

1576 — È nominato « pubblicus agrimensor nec non ingenerius et architectus collegiatus Civitatis et Ducatus Mediolani ».

1576 — Aveva già fatto il disegno della chiesa di San Tommaso in Terramare nel luogo della più antica, abbattuta nel 1574.

1577-91 — Attende alla chiesa e alla Sala del Tribunale di Provvisione.

1580 — È autore di un progetto per la navigazione dell'Adda da Milano a Pavia.

1580 — L'abate del convento benedettino di San Simpliciano lo chiama a dirigere come ingegnere del monastero lavori di rimaneggiamento dell'antica basilica, di cui delinea gli stalli per il nuovo coro.

1582 — Innalza archi trionfali per la traslazione delle reliquie conservate in San Simpliciano.

1581 — Altri archi trionfali erige per onorare l'Imperatrice al suo passaggio da Milano.

1583 — Altro apparato di trionfo per il nuovo arcivescovo di Milano, Gaspare Visconti.

1583 — Ripara alle inondazioni in Brianza e ai danni cagionati alle fortificazioni dal mutamento d'alveo del torrente Gagiolo, per cui le acque conversero nella valle dell'Olona.

1585 — Insieme con Martino Bassi idea costruzioni per riparare ai danni cagionati dalla rottura dello sperone, che si protende nel Ticino all'apertura del Naviglio Grande e della così detta Bocca di Pavia.

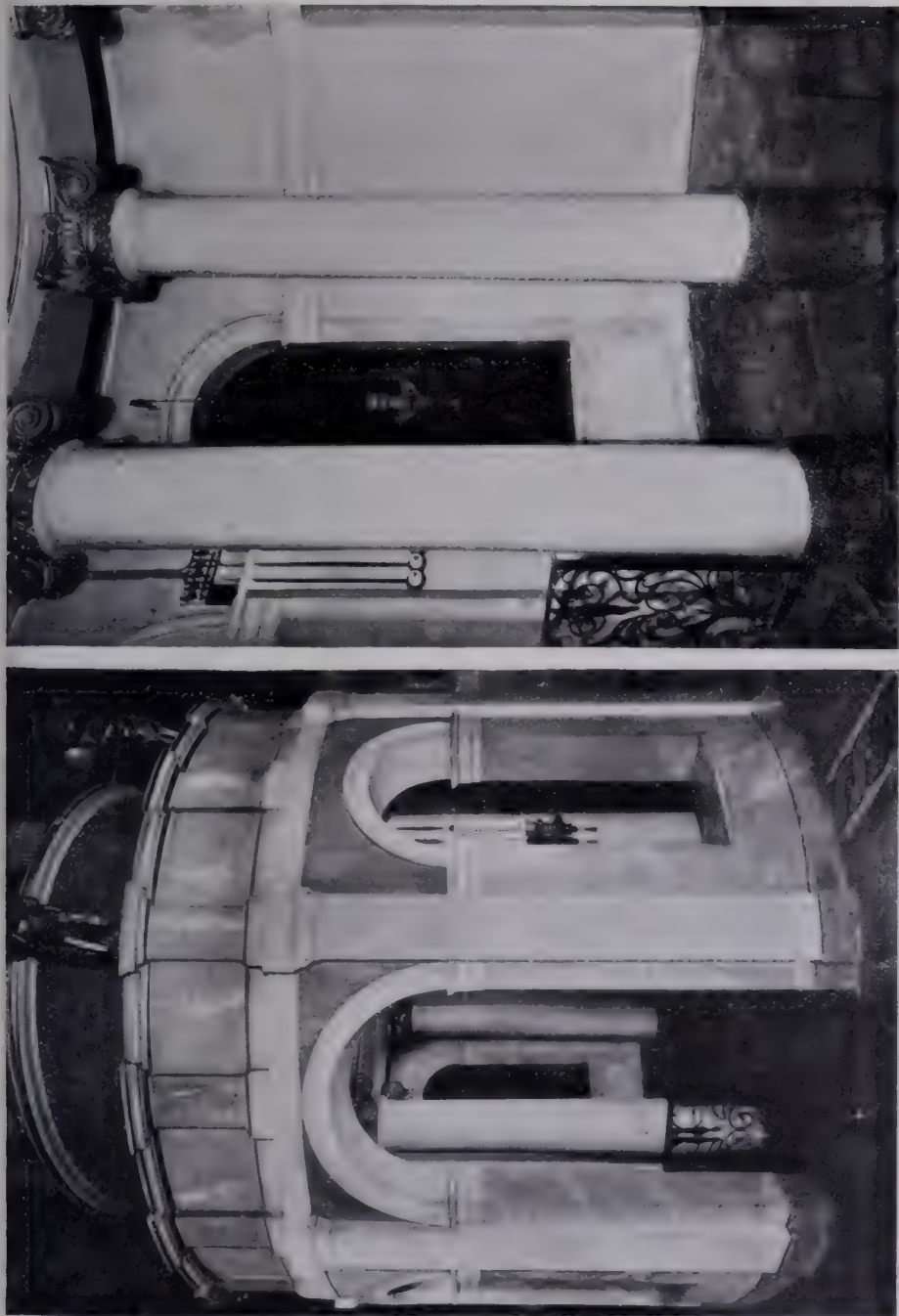
1587 — È nominato architetto del Comune di Milano.

1590 — È approvata dal Governo spagnolo l'impresa della navigazione dall'Adda a Milano, alla quale poi s'aggiunse l'altra dell'apertura di canali navigabili da Milano al Po traverso Pavia.

1592 — Fa il disegno per il triplice seggio presbiteriale che Giovanni Taurino intagliò per la chiesa di Santa Maria presso San Celso (1583).

1594 — Lavora alla ricostruzione della basilica di Santo Stefano.

1599 — Data della morte.

(Questi regesti sono stati desunti dallo studio di Baroni Giuseppe, *Appunti d'archivio su Giuseppe Meda*, in *Rivista d'Arte*, a. XV, 1933).

Figg. 765-766 — Milano, San Simpliciano. Giuseppe Meda: Ciborio (esterno e interno).
(Fot. Ceccato).

gistralmente, e disegnò il triplice seggio presbiteriale, che ancora si vede a S. Maria presso San Celso.

L'opera dove più si nota l'arte del Meda è la ricostruzione della basilica di Santo Stefano, nella quale, alla fine del 500, egli si mostra ancor devoto a Bramante, memore di San Satiro (fig. 771): la sua decorazione è sobria; le arcate della navata centrale son divise da

Fig. 767 — Milano, San Simpliciano. Giuseppe Meda: Cupola (particolare). (Fot. Ceccato).

scanalate colonne ioniche (fig. 772), a un terzo della loro altezza cinte da una fascia, ornata di palme sotto l'arco d'un festone; e la fascia ferma le scanalature, le sopprime giù sino alla base, come rivestendole di una guaina di marmo scuro che fa il piede forte e saldo. Tutta la decorazione, a riquadri, a incassature, a cassettoni con rose nel centro, è avvivata dalla varietà dei marmi che dan risalto al bianco delle arcate e delle cornici; e le rose aperte nel centro dei quadrati, degli ottagoni, dei cerchi, sono fiorite d'ogni eleganza. (fig. 773). Le facce lisce, tanto larghe, dei pilastri, son tagliate, lungo l'asse mediano, come da canali, e, nello scavo, s'incassano

Fig. 768 — Milano, San Simpliciano. Giuseppe Meda: Stalli del Coro.
(Fot. Ceccato).

Fig. 769 — Milano, San Simpliciano. Giuseppe Meda: Stalli del Coro. (Fot. Ceccato).

Fig. 770 — Milano, San Simpliciano. Giuseppe Meda: Leggio.
(Fot. Ceccato).

Fig. 771 — Milano, Basilica di Santo Stefano. Giuseppe Meda: Ricostruzione interna.

Fig. 772 — Milano, Basilica di Santo Stefano. Giuseppe Meda: Navata centrale (particolare). (Fot. Ceccato).

Fig. 773 — Milano, Basilica di Santo Stefano.
Giuseppe Meda: Volta della seconda cappella (a sinistra entrando).
(Fot. Ceccato).

Fig. 774 — Milano, Palazzo al n. 1 di Piazza San Sepolcro.
Giuseppe Meda: Particolare della facciata.
(Fot. Ceccato).

ornati. Il decoratore vuol impedire che le superfici spianate disturbino per la troppo larga stesura l'ambiente, ove è l'ornato disposto di tratto in tratto, di grado in grado, di balzo in balzo, con ogni misura, con ritmo perfetto.

Forse al Meda si deve la bella costruzione di piazza San Sepolcro a Milano col basamento alla rustica, tutto finemente tirato, purissimo di nitore, e con la congiunzione simmetrica del parapetto delle finestre nel terzo ordine al cappello delle altre nel secondo,

Fig. 775 — Milano, Palazzo al n. 1, in Piazza San Sepolcro. Giuseppe Meda: Facciata. (Fot. Ceccato).

con le tenui scanalature che sottolineano ai lati i gruppi di finestre congiunte: tutto eseguito con garbo, sottilmente, forbito con ogni eleganza (figg. 774-775).

4.

FABIO MANGONE DI CARAVAGGIO

Fondò San Carlo Borromeo nel 1570 il Seminario maggiore sul corso di Porta Orientale, oggi porta Venezia.[1] Il portale barocco, dovuto al Richini (fig. 776), con bugnato come a grandi castoni di gemme, ha un frontispizio triangolare retto da modiglioni, in cui si disegnano maschere furiose, con sopracciglia fiammanti, fauci

[1] Baroni Costantino, *Un edificio abbandonato. Il Seminario maggiore sul corso di porta Orientale*, in *Humilitas*, fasc. XXV.

Fig. 776 — Milano, Seminario arcivescovile. F. M. Richini: Porta.
(Fot. Brogi).

spalancate, sopra al capo di due cariatidi fiancheggianti la porta, Pietà e Sapienza, quasi uscite da una stessa stampa, la seconda distinta dalla prima per un sole raggiante sul petto. Ma il cortile vastissimo a due loggiati è opera di Fabio Mangone (fig. 777): colonne doriche binate si allineano nel basso; ioniche, in alto; tra i

Fig. 777 — Milano, Seminario Arcivescovile. Fabio Mangone: Cortile. (Fot. Brogi).

Figg. 778-779 — Milano, Palazzo del Senato. Fabio Mangone: Primo e secondo cortile.
(Fot. Ceccato).

Fig. 780 — Milano, Palazzo del Senato. Fabio Mangone: Veduta d'una fila di colonne.
(Fot. Ceccato).

piedistalli di queste, s'ascondono balaustre, che corron poi, da coppia a coppia di colonne, sopra uno zoccolo unito alle loro basi; una terza colonna s'insinua tra le due d'angolo, senza formar fascio con esse e dar loro rinforzo. Le balaustre restringono gli spazi tra le colonne binate nell'ordine superiore, così che, nell'inferiore, sembran più forti le colonne a sostegno di quello, più liberi e larghi gl'intercolunni. Ma la vastità del cortile porta a ripetizione di forme, a ugua-

Fig. 781 — Milano, Palazzo del Senato. Fabio Mangone: Porte e nicchie dell'androne. (Fot. Ceccato).

glianze che stancano, quasi per l'incessante replica d'un passo a due, rumoroso, militaresco. Tuttavia il Cinquecento si fregia ancora della sua nobiltà, della sua grandezza, nell'edificio che cinge la fondazione del Santo Cardinale.

Altri portici con sovrastanti loggiati fece il Mangone per il palazzo dell'antico collegio elvetico a Milano, divenuto poi palazzo del Senato (fig. 778). Anch'esso, all'esterno, ebbe la fronte curvilinea di Francesco Maria Richini, e, all'interno, due cortili, non più a colonne binate, bensì a semplici colonne doriche nel basso, ioniche in alto, tanto nel primo che nel secondo cortile (fig. 779). Anche qui il Man-

gone cade in una conformità stanchevole, benchè nel secondo cortile egli alterni un prospetto con due colonnati ad altro con loggiato terreno aperto e primo piano a loggiato cieco, diviso da lesene ioniche in zone di muro liscio e zone aperte da finestre a frontispizio triangolare o centinato, contrapponendo così all'ombra dei loggiati sottostanti e laterali il risalto cromatico dei bianchi, graduato appena da tenui rilievi di piedistalli (fig. 780), di lesene, di specchi sopra le finestre. Nel primo cortile, all'interno, la sfilata delle colonne ha un'impronta di saldezza, di forza agguerrita. L'influsso dell'Alessi è chiaro nelle adorne porte e nicchie dell'androne fra i due cortili, superbamente parate (fig. 781).

5.

AURELIO TREZZI

Eresse la Porte Romana (figg. 782-783) nel 1598 a Milano, in onore di Maria Margherita d'Austria-Stiria, che passò per questa città

Fig. 782 — Milano, Porta Romana. Aurelio Trezzi: Fronte.
(Fot. Ceccato).

Fig. 783 — Milano, Porta Romana. Aurelio Trezzi: Porta (particolare).
(Fot. Ceccato).

diretta a Madrid, sposa a Filippo III di Spagna. È molto larga, per la larghezza straordinaria dell'iscrizione dell'attico. Par che tutto il resto non abbia importanza: il rustico a bugne separate l'un dall'altra

non lega, così galleggiante sul fondo, il fondo stesso; i fornici laterali son piccoli, meschini, rispetto alla vasta porta a centina, fiancheggiata da binate colonne doriche chiuse entro catene di bugnato e reggenti una trabeazione a metope e triglifi. Tra colonne e colonne son strette nicchie e specchi con festoni; ma oltre la scritta sesquipidale si vedon riquadri incassati con simboli, allusioni forse al matrimonio regale.

6.

DOMENICO GIUNTI o GIUNTALODI [1]

Domenico Giunti o Giuntalodi da Prato, disegnatore del palazzo della Simonetta (fig. 784), autore del Convento e quindi anche del tempio di Sant'Angelo a Milano, oggi è stato richiamato alla luce, [2] e, per note archivistiche, gli sono stati rivendicati quel convento e quel tempio che, anche molto tempo dopo la sua partenza da Milano, non era compiuto. La facciata sorse assai differente dal disegno, che oggi si vede nella raccolta Bianconi (fig. 785). Nell'interno della chiesa (figg. 786-788), il ricordo della nativa Toscana può scorgersi nell'ampia serena stesura di spazi, anche nella decorazione della volta, essenzial-

---

[1] Regesti su Domenico Giunti:

1546, 16 settembre — Parla, in una lettera al Governatore di Milano, di riforme edilizie, che si stanno compiendo, a certi *camerini* del palazzo di Corte.

1547, 15 settembre — Paolo Giovio scrive d'aver cenato «nella meravigliosa casa di Merlino celebrata dai poeti come cosa possibile et non trovata», cioè nella villa della Simonetta, fabbricata da DOMENICO DA PRATO.

1547, 5 ottobre — Il Giunti manda a Ferrante Gonzaga il «profilo grande» della Simonetta.

1547, 24 ottobre — Invia al Gonzaga il disegno in pianta «di tutta la Gonzaga come va finita».

1548, 10 ottobre — Si ordinano demolizioni per avere un degno accesso alla Cattedrale e al palazzo di Corte, secondo il disegno del Giunti.

1549, 20 aprile — Domenico scrive a Don Ferrante Gonzaga, circa la fortificazione di Milano, la quale «si seguita e si va tuttavia drizzando di bene in meglio».

1551, 4 settembre — Si fa dono di terreno ai Francescani, per il Convento e la chiesa di Sant'Angelo, «fabricari et costruire facere dictam novam ecclesiam ac dictum novum Monasterium capax saltem pro habitatione, secundum modum seu ordinem datum per nobilem Dominum Dominicum de Iunctis, ingenerium ad id deputatum per illustrissimum dominum don Ferdinandum de Gonzaga cesareum gubernatorum status Mediolani».

1554, 20 aprile — Si sottoscrive in una deliberazione come architetto del Governatore.

[2] Cfr. BARONI COSTANTINO, in *Palladio*, 1938 e in *Archivio storico lombardo*, 1939.

mente costruttiva e geometrica, [1]; quello di Santa Maria delle Carceri a Prato, nei pilastri scanalati agli angoli della crocera; gli elementi stessi, in realtà predominanti, di lombarda derivazione, si presentano come semplificati e chiariti dal toscano intelletto del disegnatore. Finemente adorne di nastri policromi intrecciati alla maniera lombarda sono le arcate d'ingresso alle cappelle; specchi di

Fig. 784 — Milano, Palazzo della Simonetta. Domenico Giunti: Prospetto. (Fot. Alinari).

marmi venati rivestono l'attico, sopra il quale i grandi oculi delle lunette s'aprono alla luce del giorno; tibaldesche maschere angeliche dividono il fregio, reggendo sull'asse dei capitelli di pilastri le sporgenze delle cornici, e in tutta la decorazione, ricca e misurata, orizzontali e verticali si succedono con studiato equilibrio in bella calma di ritmo. Più ricca, più fitta, è la decorazione nelle volte delle cappelle,

[1] Un disegno degli Uffizi edito dai Fratelli Alinari, indicato quale di Ignoto maestro del secolo XVI, è probabile disegno di Domenico Giunti, come si può supporre paragonando i quadrati della volta di Sant'Angelo, ornati di rosette, ai quadrati del disegno e ai loro congiungimenti (fig. 794).

Fig. 785 — Milano, Sant'Angelo.
Domenico Giunti: Disegno della facciata (nella raccolta Bianconi).
(Per cortesia del Dott. Costantino Baroni).

Fig. 786 — Milano, Sant'Angelo. Domenico Giunti: Interno.
(Per cortesia del Dott. Costantino Baroni).

Figg. 787-788 — Milano, Sant'Angelo. Domenico Giunti: Presbiterio e Volta del Presbiterio. (Fot. Ceccato).

Fig. 789 — Milano, Sant'Angelo. Domenico Giunti: Cappelle di sinistra.
(Fot. Ceccato).

Figg. 790-791 — Milano, Sant'Angelo.
Domenico Giunti: Volta a stucchi della III Cappella e Volta della VI Cappella a destra.
(Fot. Ceccato).

Fig. 792 — Milano, Sant'Angelo. Domenico Giunti: Parete del coro (particolare). (Fot. Ceccato).

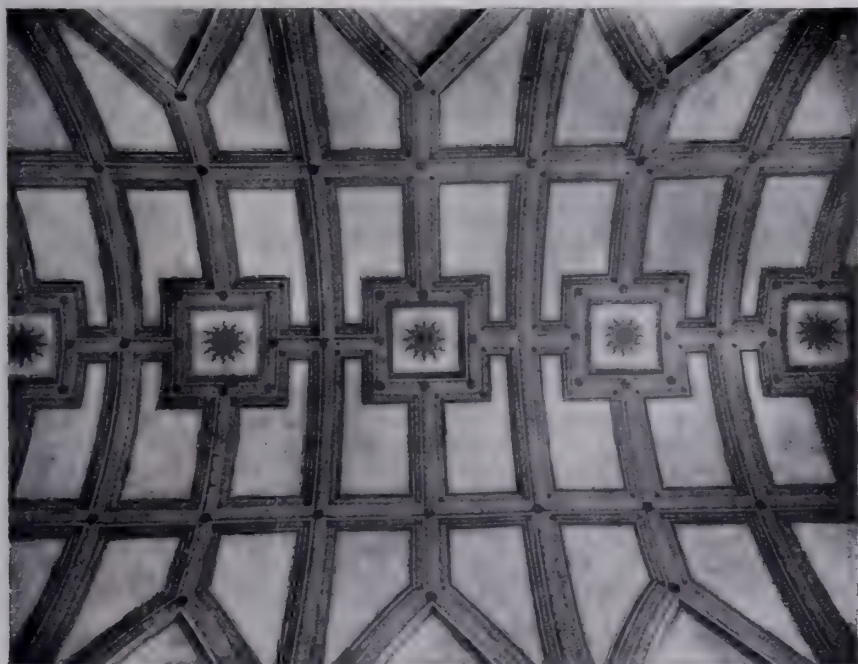



Fig. 793 — Milano, Sant'Angelo. Domenico Giunti: Volta della nave maggiore. (Fot. Ceccato).

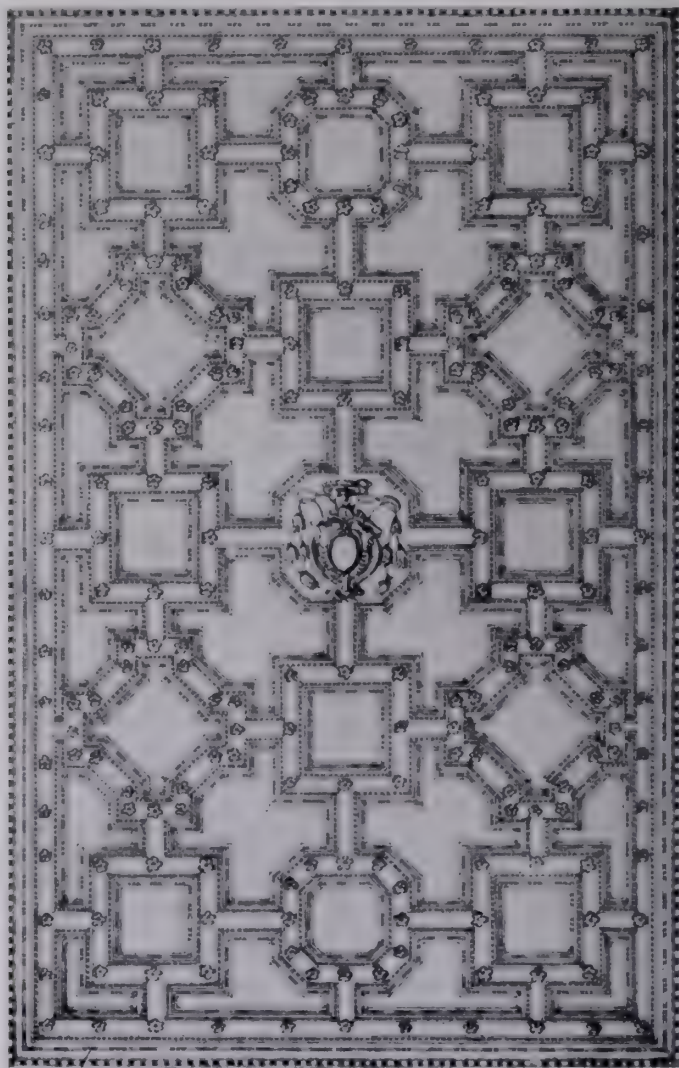



Fig. 794 — Firenze, Uffizi. Domenico Giunti: Disegno per ornamento di volta. (Fot. Alinari).

finissima, anche per la sobria policromia, nella sesta cappella a destra (figg. 789-794), sbrigliatamente lombarda nella terza, simile all'altra delle pareti del coro. E qui certo l'opera di uno stuccatore lombardo è evidente. La crociera e il presbiterio si aprono dietro una vasta arcata su due pilastri scanalati, e la zona tra l'arco della navata

verso l'altar maggiore e l'arco d'ingresso alla crociera si nimba d'una lombarda aureola ad affresco. Nel fondo del presbiterio si apre un finestrone alla Bramante, e fra i tronchi della trabeazione, che dalla nave maggiore si ripiega sull'arcata d'ingresso alla crociera, corre, al modo lombardo, un ponte con fregio azzurro e lacunari d'oro, sostenuto agli estremi da tibaldesche teste d'angioli; sul ponte è in alberato, tra due angioletti, il Crocefisso, sospeso nel vuoto, chino dall'alto sulle genti. Ampio respiro ha la crociera sotto la sua dilatata volta, tra il coro fondo di là dall'altare e le profonde cappelle che s'aprono nelle vaste pareti. Nella serie di belle chiese lombarde costrutte sullo scorcio del Cinquecento, tien degno posto questa di Sant'Angelo, studiata in ogni particolare, anche nello stile severo, chiaramente architettonico, delle cancellate, bella nella vastità dei suoi spazi, nella quiete maestosa del ritmo, nell'ampia stesura di superfici delle volte espanse.

7.

GIOVANNI BATTISTA CRESPI DETTO IL CERANO

Riassunse l'arte cinquecentesca, aggiungendovi ardore di movimento e forza plastica Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano, che, nella facciata milanese di S. Paolo (fig. 795), se anche ebbe qualche vecchia traccia dell'Alessi, non se ne valse, tanto sentì necessario di sospingere la parte mediana trionfalmente, di affiancarla d'ali, che indietreggiano salde riecheggiando la grandezza del centro, sostenendola, accompagnandone lo slancio. Nella gran porta centrale, sotto il curvo frontispizio, il bassorilievo della « Caduta di San Paolo » (figg. 796-797) si sprofonda entro tabella che due efebi dai pennacchi dell'arco portano a festa, e con esso girano curve su curve, s'innalzano colonne su colonne, s'appuntano obelischi (fig. 798), fin che sotto all'apice del timpano s'apre un tabernacoletto gemmato a racchiuder la Madonna, e su di esso, nel sommo, spiegano gli angioli le ali, più alto quello del centro, più bassi gli altri due, tutti tre riecheggiando il frontone triangolare. La facciata si espone come se membrature architettoniche, colonne, figure, ornati, uscissero d'un getto dalle mani di un architetto gigante: cadon trofei, vasi sacri, libri, cesti, turcassi, elmi, corazze, incassati tra

Fig. 795 — Milano, San Paolo. Giov. Battista Crespi, detto il Cerano: Facciata.
(Fot. Gatti).

Fig. 796 — Milano, San Paolo.
Giov. Battista Crespi, detto il Cerano: Porta centrale (particolare).
(Fot. Ceccato).

Fig. 797 — Milano, San Paolo.
Giov. Battista Crespi, detto il Cerano: Parte superiore della facciata.
(Fot. Ceccato).

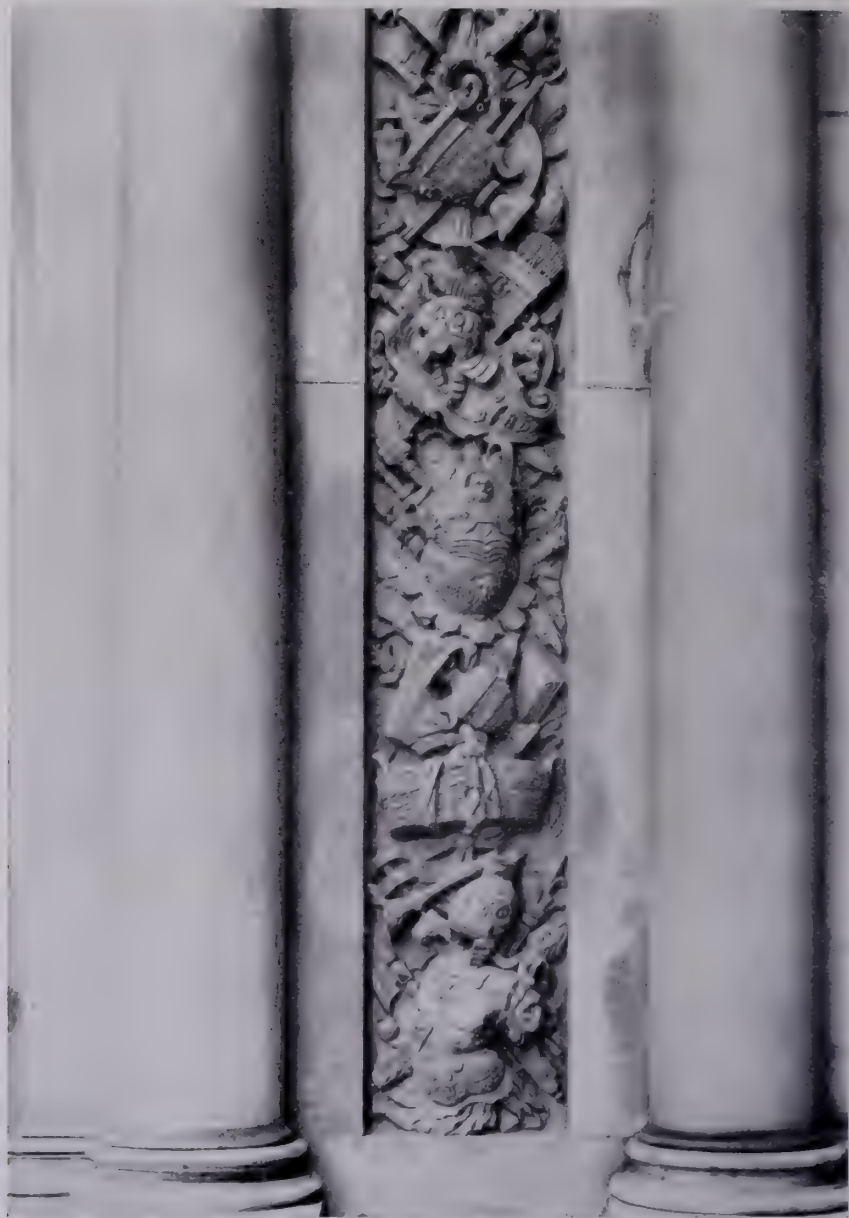



Fig. 798 — Milano, San Paolo.
Giov. Battista Crespi, detto il Cerano: Trofei nell'ordine inferiore della facciata.
(Fot. Ceccato).

le colonne laterali del basamento (fig. 798); sopra di esse, nel fregio, sono uccelli e leoni affrontati, come in romaniche transenne, a corone dalle quali pende una croce (fig. 799); le finestre dell'ordine inferiore, le finestre e le nicchie del superiore (fig. 800), hanno mensole, festoni che si stendono, teste d'arieti, di leoni, di cherubi, che s'appuntano facilmente, prontamente; sorgono con le modanature architettoniche. Come idolo arcaico, la statua della Madonna si eleva in alto, entro un esiguo ornatissimo baldacchino, lavoro d'orafo; par che tutta quell'impalcatura trionfale del centro sorga ad innalzare la statua della Vergine, assottigliata, lontana, al sommo di una

Fig. 799 — Milano, San Paolo. Giov. Battista Crespi, detto il Cerano: Fregio. (Fot. Ceccato).

vertiginosa scala, verso il cielo. Nei tre angioli al vertice culmina tutta quella tensione verso l'alto della stretta facciata, ricca e severa, intensa di ombre, armoniosa nello splendore della sua intonazione calda, bionda, che fa apparir più chiari i fusti delle colonne lucenti, patetica nella sua ricchezza, nella cupa e ardente gamma del suo colore. Vi si riconosce lo stile del Cerano, teso, irrigidito, la sua fantasia di pittore, il pathos delle sue ombre. Baldacchino sopra baldacchino ascende l'erta facciata, coi fusti lucenti delle sue colonne, verso il cielo.

Il fianco del prospetto trionfale (figg. 801-802) s'acqueta nelle forme disegnate dall'Alessi (fig. 803): assiste tranquillo, severo, a tanta magnificenza, a tanta maestà della chiesa di Dio.

Nell'interno della chiesa s'apron cappelle, dove si sente l'Alessi ancor memore del San Satiro di Bramante (fig. 804) nelle belle colonne corinzie a scanalature, che distinguono le cappelle stesse

Fig. 800 — Milano, San Paolo. Giov. Battista Crespi, detto il Cerano: Nicchia nella facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 801 — Milano, San Paolo. Galeazzo Alessi: Fianco della chiesa.
(Fot. Ceccato).

(fig. 805), nei cherubi che s'affibbiano alla chiave degli archi, mentre negli angioli, in varia posa, di fronte, di tre quarti, da tergo, costretti entro gli incassati triangoli curvilinei dei pennacchi, stiacciati al

Fig. 802 — Milano, San Paolo. Galeazzo Alessi: Fianco (ordine superiore), particolare. (Fot. Ceccato).

Fig. 803 — Milano. San Paolo. Galeazzo Alessi: Basamento (particolare). (Fot. Ceccato).

modo romanico, sembra riecheggino i motivi arcaistici ripresi con fantastico impeto dal Cerano nella facciata. E a lui si ritorna, nella cornice, terminata in volute ioniche, della pala d'altare (figura 806) dipinta dallo stesso maestro, decoratore più abbondante, più vivo nei rilievi, che non l'Alessi pago di ricami, d'intrecciature. Infine con l'opera del cremonese Vincenzo Campi, si giunge

Fig. 804 — Milano, San Paolo. Galeazzo Alessi e continuatori: Interno (coro delle monache). (Fot. Ceccato).

all'apertura della volta, ove tra i cerchi dell'empireo assurge la Vergine portata dagli angioli a slancio (fig. 807): s'apre il soffitto su da un rettangolo, nelle cui facce, tra pilastri scanalati, sono edicolette con profeti e sibille. Il rettangolo posa, per via di volticelle, nelle cui imbotte son lunette di finestre a rulli, sopra un cornicione retto da mensole e da puntelli tortili, che, a quattro a quattro per parte, sorgono su dagli acroteri di un ballatoio a balaustre, torno torno cingente la chiesa. Di grado in grado, come sopra una scala, s'alza il soffitto, finchè irrompe la luce nei cerchi

celesti, e la figura della Vergine si lancia, tra il clamore degli angioli a vortice aggirati, verso l'alto, in trionfo. L'architettura dipinta ha trovato in San Paolo la profondità, la grandezza, l'eloquenza dell'irreale. Autore della decorazione della chiesa posteriore sopra descritta, Vincenzo Campi ha lasciato la sua firma e la data 1588. Coadiuvato dal fratello Antonio, fece del suo meglio nella chiesa disegnata dal-

Fig. 805 — **Milano, San Paolo.** Galeazzo **Alessi e continuatori: Interno, Cappelle.** (Fot. Ceccato).

l'Alessi, adorna nella facciata dal travolgente slancio di Gian Battista detto il Cerano.

Abbiamo chiuso lo studio dei maestri lombardi accennando al Cerano, che sembra dare un ultimo svolgimento all'opera degli architetti di Lombardia, e, succeduto all'Alessi, nel costruire la facciata di San Paolo, rafforza, rileva, dà slanci, impeti trionfali agli elementi delle facciate chiesastiche. Col Cerano, il barocco si annuncia nella forma irrequieta, negli intensi contrasti di luce ed ombra, nella libera svolazzante veste pittorica; ma il forte artista ha fatto tesoro

Fig. 806 — Milano, San Paolo. Cerano: Pala d'altare nella prima cappella a destra. (Fot. Ceccato).

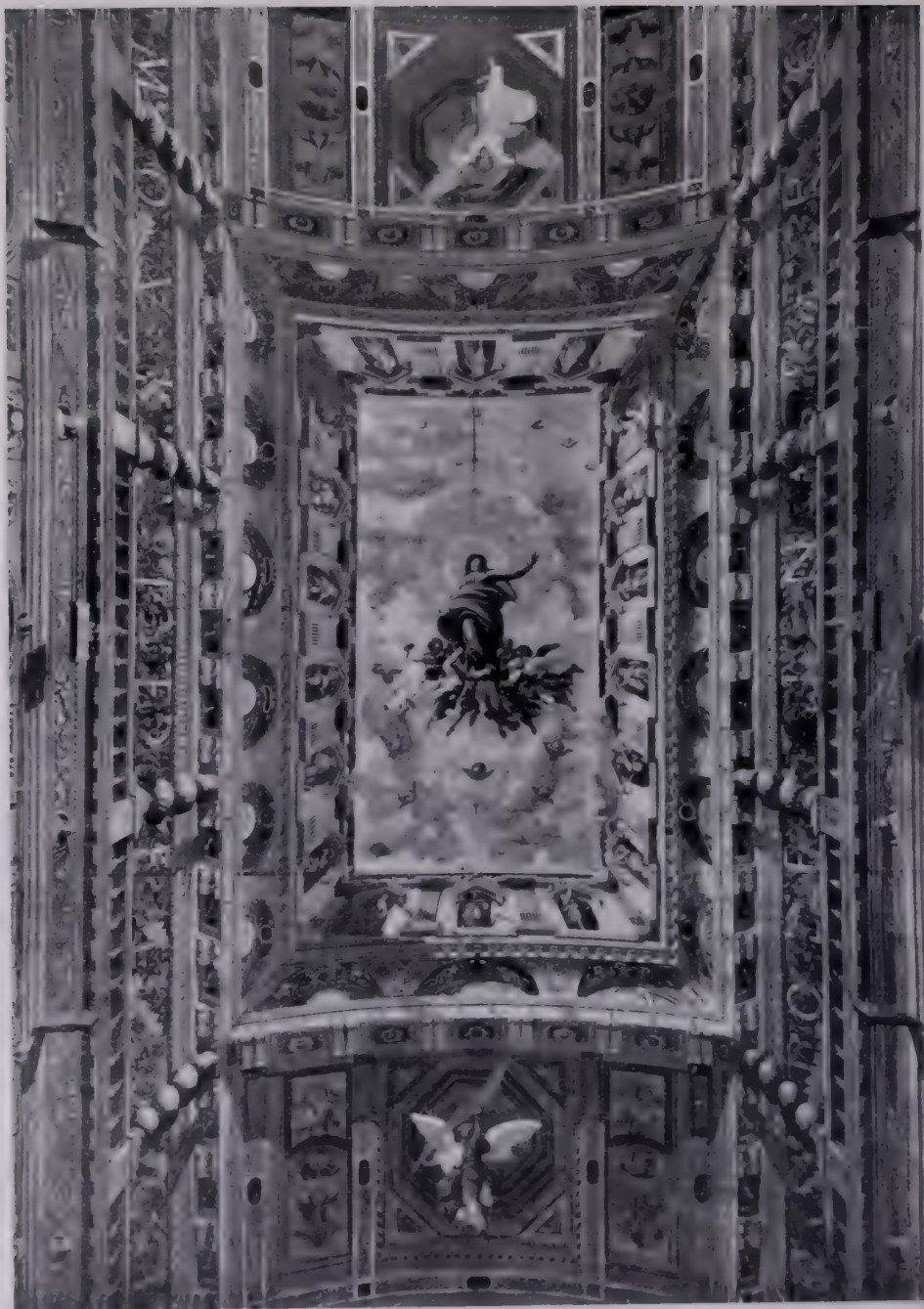



Fig. 807 — Milano, San Paolo. Vincenzo Campi: Volta.
(Fot. Ceccato).

di tutta la ricchezza dagli architetti prodigata a Milano nei palazzi superbi, nelle chiese solenni; e perciò egli sembra segnare il termine al loro movimento verso la grandezza, l'opulenza, la sonorità degli effetti. Era passato, traverso tanta festa d'arte, il monito della Controriforma, il volere di San Carlo Borromeo, ad attutire il rumore delle forme, a semplificarle, a placarle; ma, se per qualche momento esse si provarono a purificarsi, a temperarsi, ricaddero ben presto nel decorativo sfarzo. Tra i maestri che con l'Alessi e il Tibaldi concorsero a dare alla Lombardia il suo aspetto grandioso, abbiamo veduto il Seregni e il Meda, il Mangone e il Giunti, che venuto da Prato, con le sobrie misure toscane, sentì ben presto l'ebbrezza del colore lombardo.

IX.

ARCHITETTI NELL'EMILIA, NELLE ROMAGNE E NELLE MARCHE

Il Vignola e il Mascherino, che tennero il campo dell'architettura a Roma, uscirono di Bologna; si partì Pellegrino Tibaldi, l'architetto principe di Lombardia, da questa città, ove apparve l'Alessi che aveva data a Milano opulenza e fatta Genova « la superba ». A Bologna e nell'Emilia è tutta una fioritura di maestri costruttori di palazzi, di ville e di chiese, che da Bologna si espande anche nelle Marche, mentre solo ai confini emiliani troviamo architetti delle prossime regioni, il Paciotto d'Urbino a Piacenza, Simone Moschino a Parma, Cosimo Pagliani senese a Ferrara, Ludovico Carducci urbinate a Rimini, Francesco da Volterra a Guastalla. Mentre a Genova a Milano e a Roma s'incontrano maestri comacini di Gabbio, di Carona, di Lanzo d'Intelvi, di Viggiù, nella regione emiliana quasi tutti sono indigeni e nelle loro città natie educati a quella naturale ricchezza decorativa, che, con i Carracci prima e con i maestri secenteschi poi, dominerà il nuovo secolo. Pellegrino Tibaldi fu all'origine di tanto rigoglio della decorazione, e ne rallegrò il palazzo poi dell'Università bolognese, insieme col modenese Niccolò dell'Abate.

A Bologna Antonio Morandi [1] e suo nipote Francesco, detti

---

[1] Suoi regesti:

1543, 21 maggio — Antonio Morandi si obbliga a innalzare un grande refettorio con soffitto a vôlte e con lavabo, e un primo chiostro nel monastero di San Giovanni in Monte.

1540 — Antonio è chiamato in quest'anno al servizio del Re Cattolico.

1544, 13 febbraio — Promette di aggiungere alla nuova fabbrica di San Giovanni in Monte un dormitorio, un secondo chiostro, due scaloni, un andito a lunette, un lavabo nella sagrestia, una loggetta nella chiesa per l'organo.

1544, 25 aprile — Promette di aggiungere ancora alcune parti accessorie in muratura, una loggia verso la chiesa, certi pilastri di sostegno.

1545, aprile — Floriano Bergellesi tagliapietra si obbliga a finire il secondo chiostro e la parte fronteggiante il refettorio.

Fig. 808 — Bologna, San Giovanni in Monte (oggi Carceri).
Antonio Morandi: Loggia all'entrata dell'ex convento.
(Fot. Enea Croci).

1542-1551 — Antonio innalza gran parte del monastero dei predicatori di S. Domenico.

1544-1545 — Lavora per la fabbrica della compagnia di Sant'Ambrogio.

1548 — Possiede una casa contigua a San Giacomo dei Carbonesi.

1549, 16 luglio — Copre la carica d'ingegnere a Bologna, in luogo del Vignola, nel momento in cui s'agitava, più vivamente del solito, la questione della facciata di San Petronio.

1555, 22 e 23 dicembre — Con Stefano Grandi fabbrica le vôlte delle stalle nel palazzo del Comune.

1556 — Erige il campanile di San Proculo.

1557 — I frati di San Proculo presentano una supplica al Comune, per poter edificare una cappella in onore di quel Santo su disegno di Antonio Terribilia.

1557 — Antonio Morandi, cittadino bolognese, riceve concessione di trasportare fuori della terra di Piumazzo i materiali di una sua casa distrutta, per servirsene

Figg. 809-810 — Bologna, San Giovanni in Monte (oggi Carceri).
Antonio Morandi: (Sopra) primo cortile; (sotto) parte superiore del primo cortile (particolari).
(Fot. Enea Croci).

Figg. 811-812 — Bologna, San Giovanni in Monte (oggi Carceri).
Antonio Morandi: Secondo cortile e loggia al primo piano nel secondo cortile.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 813 — Bologna, Museo bolognese. Antonio Morandi: Facciata del palazzo. (Fot. Enea Croci).

Terribilia o Trebiglia, hanno particolare importanza. Antonio Morandi, nei chiostri di San Giovanni in Monte, ora Carceri, non dà

a fabbricare in Piumazzo un'altra casa in luogo di quella incendiata dalle truppe francesi di passaggio.

1562 Costruisce il palazzo delle scuole o Archiginnasio.

1565 — Innalza, a continuazione del palazzo delle scuole, la nuova fabbrica dell'Ospedale.

1568 — Muore.

Fig. 814 — Bologna, Palazzo Zerbini. Antonio Morandi: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

gran saggio di sè. La loggia all'entrata dell'ex convento (fig. 808) non ci introduce piacevolmente a forme che sembrano improvvisate: mensole a gradi, a pezzi ammonticchiati, fregi a specchi tagliati lunghi e corti, liste seghettate a limite delle volticelle, e tutte le membrature architettoniche di pietra scura imprecise sul fondo liscio e bruno. Il primo cortile (figg. 809-810) è a bugnato con il por-

tico sottostante, doppie arcate nel piano superiore, divise a due a due da lesene, che continuano nell'ultimo piano, ove fiancheggian finestre con frontispizî triangolari sorretti da colonnine. Così l'ultimo piano

Fig. 815 — Bologna, Palazzo Levi. Antonio Morandi: Facciata. (Fot. Enea Croci).

prende un'importanza che manca al resto, assai meschino. Difettano le proporzioni tra le basse arcatelle dentellate dal bugnato con una chiavetta che le chiude al centro, e il sottostante portico. Meglio condotto è il secondo cortile (figg. 811-812) senza bugnato, con le parti articolate, e con i due piani superiori alti insieme quanto lo è il log-

Fig. 816 — Bologna, Palazzo Gennari. Antonio Morandi: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

giato sottostante. Ma in tutto è un fare ordinario, povero. Nè il palazzo del Museo bolognese (fig. 813), nè quelli Zerbini (fig. 814) e Levi (fig. 815), dove Antonio Terribilia ha qualche rimembranza

della antica architettura locale, nè il palazzo Gennari (fig. 816), che nel cortile (fig. 817) richiama, per le arcatelle sull'alto loggiato, l'altro

Fig. 817 — Bologna, Palazzo Gennari. Antonio Morandi: Cortile.

Fot. [illegible]

di San Giovanni in Monte, ci mostrano Antonio Morandi degno di considerazione quanto il nipote Francesco,[1] che, nel palazzo del-

[1] Suoi regesti:

1568 — Francesco Terribilia entra nell'ufficio d'ingegnere della fabbrica di San Petronio, ed eseguisce un progetto per la facciata della chiesa, giudicato lodevole dal Palladio.

1575, 18 dicembre — Promette alle monache di S. Mattia di costruire loro una chiesa con campanile.

Figg. 818-819 — Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio. Francesco Morandi: Facciata e cortile.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 820 — Bologna, Palazzo Marconi. Francesco Morandi: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

1583, 21 maggio — Costruisce l'angolo tra la piazza del Nettuno e l'attuale via Ugo Bassi.

1586, 28 agosto — Lavora nella fabbrica per gli uffici degli Auditori civili.

1587, 8 ottobre — Ripristina la fabbrica Schinardi.

1603 — Data della sua morte.

Fig. 821 — Bologna, Palazzo Montanari-Bianchini, poi Rossi.
Francesco Morandi: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 822 — Bologna, Palazzo Montanari-Bianchini, poi Rossi. Francesco Morandi: Cortile. (Fot. Enea Croci).

l'Archiginnasio (figg. 818-819) e in quello Marconi (fig. 820), par ricordare l'altro Zerbini dello zio, e, con esso, la vecchia architettura bolognese, presto da lui trascurata per farsi più ricco e pomposo. Nel

Fig. 823 — Bologna, Palazzo Montpensier. Francesco Morandi: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 824 — Bologna, Palazzo Bentivoglio. Francesco Morandi: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 825 — Bologna, Palazzo Bentivoglio. Francesco Morandi: Cortile (particolare).
(Fot. Alinari).

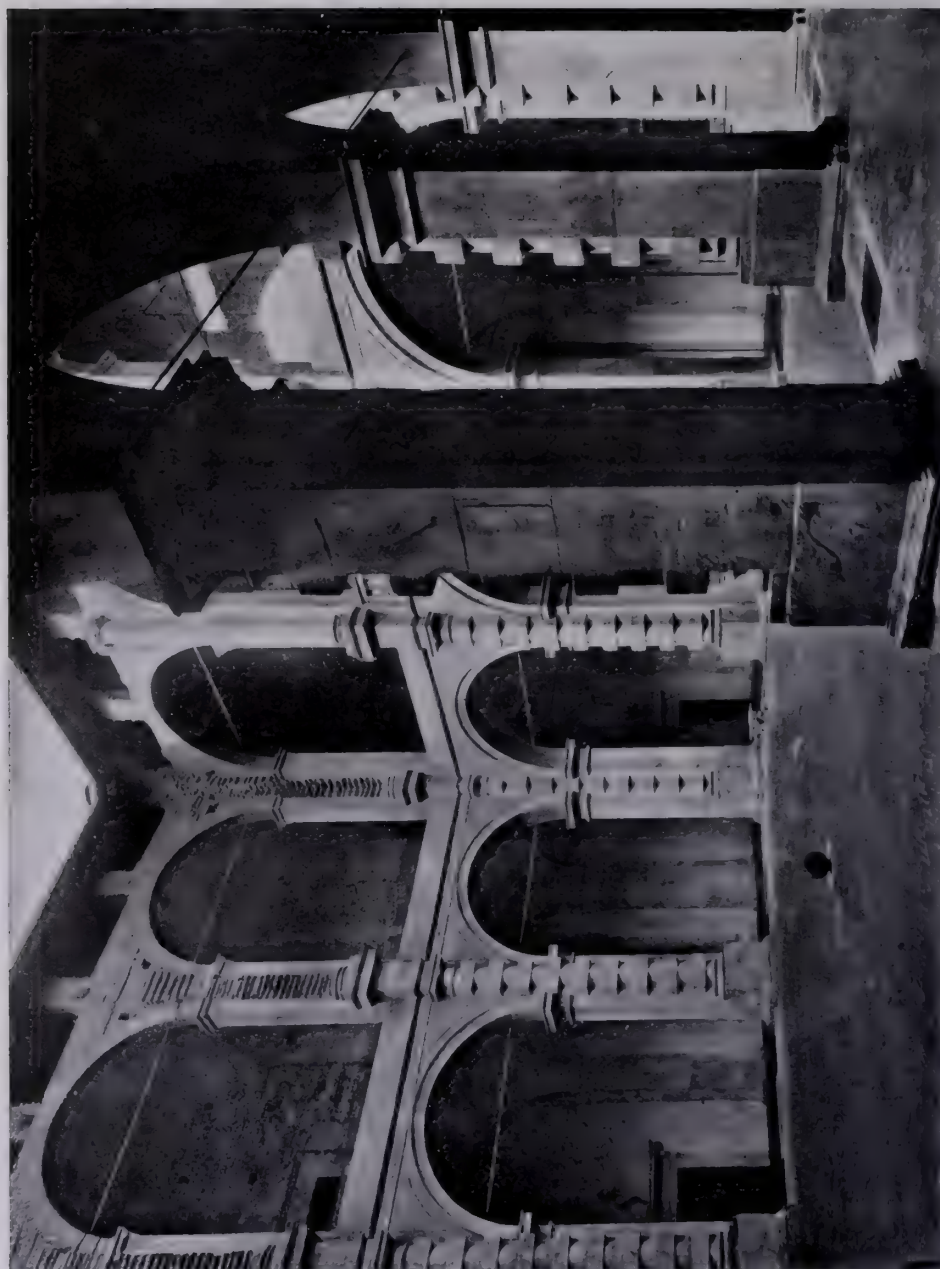



Fig. 826 — Bologna, Palazzo Bentivoglio. Francesco Morandi: Cortile.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 827 — Bologna, Palazzo Piella. Francesco Morandi: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

palazzo dell'Archiginnasio, tanto all'esterno, quanto all'interno nel cortile, v'è una misura non riscontrata in Antonio Morandi; e, se pure, al di fuori, le finestre sul porticato ricordano il palazzo Zerbini, tanto per il loro cimiero ornamentale, quanto per le lesene

Fig. 828 — Bologna, Palazzo Piella. Francesco Morandi: Porta.
(Fot. Alinari).

doriche scanalate (che ai lati delle finestre stesse) poggiano sopra un piano liscio di marmo: in tutto si nota una nettezza di linee e di taglio che in Antonio non si riscontra mai. I loggiati sovrapposti nel cortile dell'Archiginnasio hanno pilastri della stessa altezza sopra

Fig. 829 — Bologna, R. Pinacoteca.
Francesco Morandi: Mostra della fontana nel cortile.
(Fot. Alinari).

e sotto, ma quelli dorici del loggiato inferiore sorgono da alti piedistalli che si elevano con islancio; il fregio, invece di metope, ha gli stemmi ricurvi degli studenti dell'Università gloriosa, e, sotto ogni capitello dorico, altro stemma a ciondolo.

Ben presto, distaccandosi dallo zio compiutamente, Francesco Terribilia ricerca più forza di scuri, scocca le sue curve mensolette,

Fig. 830 — Bologna, Palazzo Salem. Domenico Tibaldi: Facciata. (Fot. Ceccato).

sbarra e serra pietroni squadrati nei fusti delle colonne doriche; e il bugnato disegna a sottili lamine, intorno alle porte a ventaglio. Tali sono le sue impronte nel palazzo Montanari-Bianchini, attribuito erroneamente ad Antonio (figg. 821-822), nell'altro dei Montpensier in via dell'Asse, 22 (fig. 823); in quello Bentivoglio a via Belle Arti, 8 (figg. 824-826); nel palazzo Piella (figg. 827-828), dove sembra ispirarsi a qualche esemplare delle architetture del Neroni senese, detto il Riccio. La grandiosità raggiunta da Francesco Terribilia si nota anche nella fontana che orna il cortile della Pinacoteca felsinea, con

la mostra quadrifronte, con arcate strette fra due colonne corinzie su ogni faccia, con frontispizio triangolare entro cui s'incassa un'aquila ad ali aperte, che tiene tra gli unghioni uno stemma puntato sulla chiave dell'arco (fig. 829).

Due altri architetti, Domenico e Pellegrino Tibaldi, segnarono ben più forte impronta nell'architettura emiliana. Di Pellegrino,

Fig. 831 — Bologna, Palazzo di Giustizia. Domenico Tibaldi: Facciata. (Fot. Alinari).

maggiore di Domenico[1], abbiam già veduto il rigoglioso evolversi, sin da quando giunse da Roma a mezzo il Cinquecento; di Domenico,

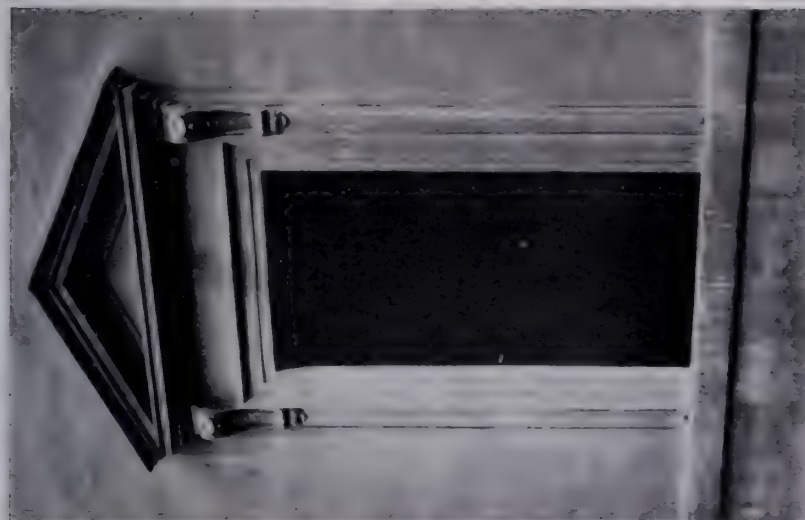
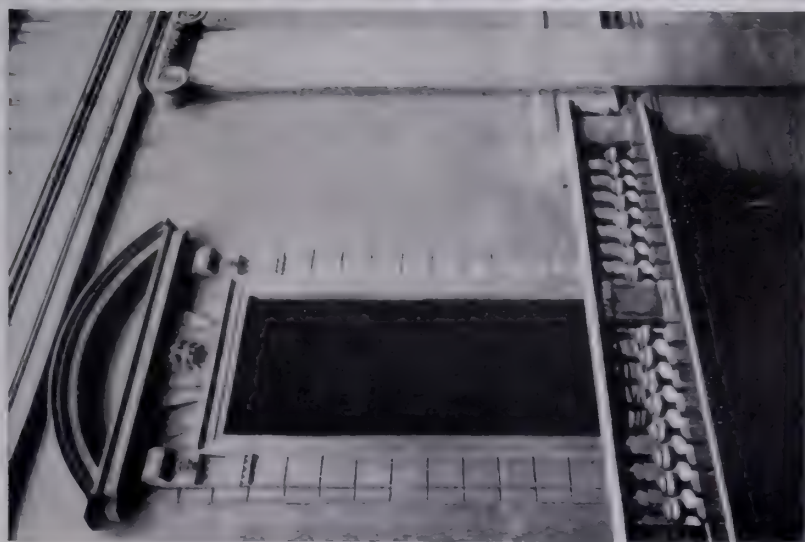
[1] Regesti di Domenico Tibaldi:

1541 — Nasce in Bologna, figlio di Tibaldo di Cristoforo Tibaldi (GUALANDI).

1574, 22 ottobre — Viene eletto a far parte dei Trenta del Consiglio della compagnia dei pittori (MALVASIA).

1575 — Innalza circa quest'anno la cappella maggiore di San Pietro.

1575 — Vien costruito in Bologna il palazzo della Dogana Vecchia (AMICO RICCI). Il disegno del palazzo e del portico della Gabella, già palazzo Mattei, ora albergo d'Italia, è fornito da Domenico (il modello in legno si trova nell'Archivio di Stato a Bologna).

Fig. 832 — Bologna, Palazzo già Castelli. Domenico Tibaldi: Facciata. (Fot. Ceccato).

Figg. [illegible] — Bologna, Palazzo già Castelli. Domenico Tibaldi: Finestre e capitello ionico particolari.
(Fot. Ceccato).

Figg. 836-837 — Bologna, Palazzo Marescalchi. Domenico Tibaldi: Facciata e cortile.
(Fot. Ceccato).

possiam dire che restò sotto l'influsso del fratello, e anche del Palladio, di cui era giunta gran fama a Bologna, ove se ne era chiesto il consiglio per la cattedrale di San Petronio e per altro. I palazzi Salem (fig. 830), di Giustizia (fig. 831), e già Castelli (fig. 832), ci mostrano, specialmente il secondo, riflessi palladiani, e, a un tempo, la fratellanza con Pellegrino nei particolari, in quelli, ad esempio, del palazzo

Fig. 838 — Bologna, Palazzo Marescalchi. Domenico Tibaldi: Cortile. (Fot. Ceccato).

1575 — Finisce la fabbrica della chiesa della Madonna del Soccorso (F. Malaguzzi-Valeri).

1576 — Gli si attribuisce la facciata del palazzo Magnani-Guidetti, ora Malvezzi-Campeggi (in via Zamboni, 20).

1577 — Costruisce il palazzo Arcivescovile di Bologna, restaurato alla metà dell'Ottocento.

1581, 28 giugno — Ha dato il disegno del nicchione destinato a custodire la statua di Gregorio XIII sulla porta del palazzo pubblico. Sotto questa data, si legge nel volume 24 dei « Partiti »: a lui « pro mercede laboris in accomodanda statua Smi D. N. super arengheria Palatii » (F. Malaguzzi-Valeri).

1581 — Si trova il suo nome tra quelli dei soci delle quattro arti, insieme agli altri del Procaccino, di G. B. Ramenghi, di Prospero Fontana (F. Malaguzzi-Valeri).

1583 — Muore ed è sepolto all'Annunziata, ov'è la lapide: Dominici Thebaldi de' Pellegrinis, graphidis, Picturae et architecturae insignis viri hic ossa site sunt. Vixit ann. XXXXII m. V mortuus anno D. 1583 (Malvasia).

già Castelli (figg. 833-835). Senza le sperticate paraste della facciata di questo, senza la lieve sporgenza dell'avancorpo centrale in quello di Giustizia, il palazzo Salem si presenta, nella sua fronte, unito, equilibrato, curato in ogni parte, nel primo piano elevato su dal portico a bugne, tra le paraste composite, tra gli specchi che si abbassano a sfondo delle finestre, quadre in alto, rettangolari sotto,

Fig. 839 — Bologna, San Pietro. Domenico Tibaldi: Cappella maggiore. (Fot. Alinari).

a frontispizio curvo, con balaustre nel parapetto, sfere sugli acroteri laterali. Alto è il cornicione, sostenuto dai capitelli delle paraste, con la dentatura delle mensole quadre; e adorno al centro dallo stemma del proprietario, fortemente proteso, retto da genî alati, cinto da festoni.

Si attribuisce, anche, da Amico Ricci, a Pellegrino Tibaldi, il palazzo Marescalchi, corrispondente, secondo lo Zucchini (*Edifici di Bologna*), all'odierno palazzo Orlandini in via III Novembre (n. 5); ma basta il confronto con le altre fabbriche di Domenico a farci includere il nobile edificio tra le sue opere. (figg. 836-38).

Fig. 840 — Bologna, Madonna del Soccorso. Domenico Tibaldi: Facciata (rifatta). (Fot. Enea Croci).

Dopo questo mirabile frutto della attività di Domenico Tibaldi, un altro ne abbiamo nella cappella maggiore di San Pietro, antica cattedrale di Bologna (fig. 839), con grandi colonne a scana-

lature dorate nel presbiterio, che sembran gigantesche per essersi cercato, nel rifacimento della chiesa, di mettersi all'unisono con l'antico, e con pilastri leggieri e piatti lungo la nave. Gli archi soprelevati, a ferro di cavallo, messi così dal Tibaldi in accordo con la

Fig. 841 — Bologna, Santa Maria delle Laudi. Domenico Tibaldi: Facciata e fianco. (Fot. Enea Croci).

vecchia chiesa, innalzano a slancio la vôlta; e superbo è lo stemma presentato dagli angioli sull'arco trionfale.

A Domenico Tibaldi si attribuisce anche la chiesa di Santa Maria del Soccorso, rimodernata poi da Francesco Tadolini (fig. 840), tanto da renderci irriconoscibile il nostro architetto nella completa semplificazione dell'esterno. Piuttosto lo si può riconoscere nella facciata della chiesa di Nostra Donna delle Laudi, benchè innalzata solo

Fig. 842 — Bologna, San Salvatore. Tommaso Martelli: Interno della chiesa.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 843 — Bologna, San Giorgio. Tommaso Martelli: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

dopo la sua morte, su suo disegno (fig. 841), e rimasta assai fredda costruzione. [1]

Negli ultimi anni della vita di Domenico Tibaldi, lavorò a Bologna Tommaso Martelli, [2] che eseguì a Barbiano la villa del Cardinale Guastavillani, disegnata da Pellegrino, fratello di quell'architetto, e certo diversa di carattere dalla chiesa di San Giorgio iniziata

Fig. 844 — Bologna, Portico di San Rocco. Pietro Fiorini: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

nel 1589, ove il Martelli diede saggio di sè (fig. 843) in un'architettura semplificata, senz'ornamento, alla vignolesca: esempio d'arte della Controriforma che irrigidisce la squadra del Martelli come quella

[1] Bibliografia su Domenico Tibaldi: MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678; RICCI AMICO, *Storia dell'architettura in Italia*, Modena, 1858; GRIMM, *Dom. Tibaldi aus Bologna*, in *Preussische Jahrbucher*, 1871; MALAGUZZI-VALERI FR., *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in *Arch. Stor. lombardo*, 1901; RICCI CORRADO, *Il primo disegno di D. T. per la porta del palazzo pubblico di Bologna*, in *Bollettino d'Arte*, VII, 1913.

[2] Tommaso Martelli condusse nel 1575, su disegno del Tibaldi, la Villa Guastavillani a Barbiano e il campanile della Certosa di Bologna; nel 1605 architettò la chiesa di San Salvatore (fig. 842), nel 1617, il 22 novembre, fece testamento (GUALANDI).

Fig. 485 — Bologna, Sant'Antonio Abate. Floriano Ambrosini: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 846 — Bologna, San Domenico. Floriano Ambrosini: Cappella dell'Arca.
(Fot. Alinari).

di Pietro Fiorini [1], il quale nel portico di San Rocco (fig. 844), aperto durante il 1598, arriva a semplificazione assoluta.

[1] Pietro Fiorini fu nominato, nel 1583, per un triennio, architetto del pubblico a Bologna. Fece il chiostro dei Carracci a San Michele in Bosco.

Fig. 847 — Bologna, San Domenico. Floriano Ambrosini: Esterno della Cappella dell'Arca. (Fot. Alinari).

Meno freddo, con qualche ricerca di movimento dei piani, è il disegno della chiesa di Sant'Antonio Abate (fig. 845), di accentuata derivazione vignolesca, opera di Floriano Ambrosini, che più si no-

bilità mettendo in assetto la cappella dell'arca di San Domenico (fig. 846), per la regolarità di riquadrature e nicchie, per i rivestimenti di marmi policromi, degna di formar sfondo all'arca gloriosa composta dalla scuola di Nicola Pisano, da Nicola dell'Arca, da Michelangelo. Lo squadratore magnifico lavorò inoltre all'esterno,

Fig. 848 — Bologna, Convento dei Servi di Maria. Francesco e Giulio Andreoli: Chiostro. (Fot. Enea Croci).

dando ancora esempio dell'architettura di mattoni e terracotta messa in gara con quella marmorea, per l'arte di Floriano Ambrosini [1] (fig. 847), come già per il Rossetti ferrarese.

Con questi maestri bolognesi, s'incontrano due di Reggio d'Emilia,

[1] Floriano o Friano Ambrosini, nel 1596, architettò e rivestì di marmi preziosi la cappella dell'Arca in San Domenico a Bologna (cfr. *Rep. f. Kstw.*, XX, vol. 3); eresse l'Oratorio di Santa Maria della Vida. A proposito della cappella suddetta, vedasi Zucchini Guido, *La cappella dell'Arca nella chiesa di San Domenico di Bologna dal* 1577 *al* 1597, in l'*Archiginnasio*, XXXI, n. 4-6, 1936; XXXII, pp. 256-53.

Francesco e Giulio Andreoli,[1] che fabbricarono con grandissimo garbo il convento, ora Caserma La Marmora (figg. 848-849).

Anche un pittore siciliano, il Laureti, che si gloriò di apprestare il disegno per la fonte del Nettuno al Giambologna, diede, per la fontana della Gabella Vecchia a Bologna, così povero disegno da farci pensare che ad abbellire la fonte del Nettuno altre forze si sian ag-

Fig. 849 — Bologna, Convento dei Servi di Maria. Francesco e Giulio Andreoli: Chiostro. (Fot. Enea Croci).

giunte alla sua. Anche la cappella nona a destra in San Giacomo Maggiore è dello stesso Laureti, che non dimostra affatto, nel frontispizio ornatissimo dell'altare, senza corrispondenza con la decorazione del resto, e nella vôlta con ovati e trapezi dai lati curvi,

[1] Per Francesco e Giulio Andreoli cfr. Malaguzzi-Valeri Francesco, in *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*. A pag. 206, lo scrittore cita il loro restauro del convento dei Servi di Maria in Bologna. Furon creati cittadini bolognesi dal Senato nel periodo 1583-86. Il Malaguzzi ricorda (a pag. 225) Francesco Andreoli menzionato nei documenti del Senato bolognese dal 1535 in poi.

Fig. 850 — Bologna, San Giacomo. Tommaso Laureti: Cappella Nona.
(Fot. Enea Croci).

la scioltezza ornamentale della gloriosa fontana del Nettuno (figura 850).

Chiude la serie degli architetti bolognesi Bartolomeo Triachini,

Fig. 851 — Bologna, Palazzo Malvezzi-Medici.
Bartolomeo Triachini: Facciata.
(Fot. Alinari).

Fig. 852 — Bologna, Palazzo Sanguinetti.
Bartolomeo Triachini: Facciata.
(Fot. Enea Croci).

che nel 1560 costruì il monastero delle Gesuate della Trinità e il palazzo Malvezzi-de Medici (fig. 851). V'è molto di meccanico in quest'opera, che sembra ristampare, nelle sue falangi di mensole, di paraste, di nicchie, di frontispizi, le forme dei Terribilia e di Domenico Tibaldi, senza ottenere gli effetti pittorici dei primi, la elevazione palladiana del secondo. Anche nel palazzo Sanguinetti (fig. 852),

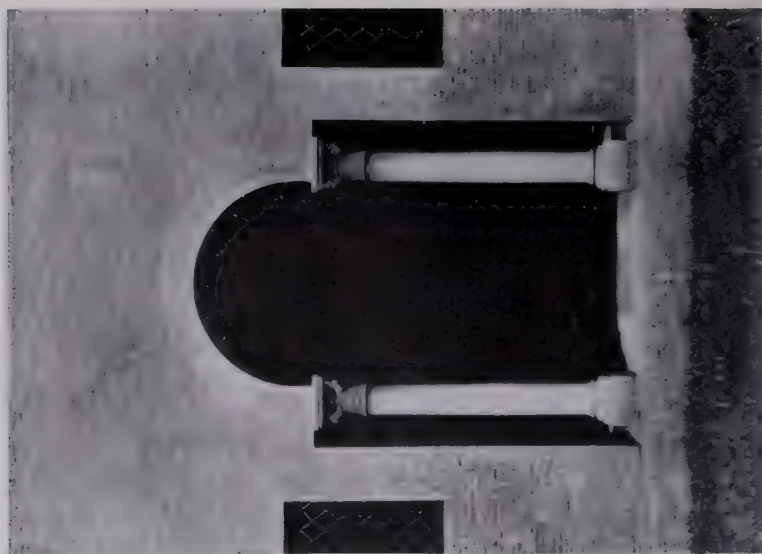
Fig. 853 — Bologna, Palazzo dell'Università. Bartolomeo Triachini: Cortile. (Fot. Ceccato).

che gli è attribuito, quella regolarità di schema, quella scacchiera di conci rustici intorno alle finestre del primo piano, fronteggiate da lunghe mensole-pilastri con solchi a gradi; quei curvi frontispizi con teste di bue o di leone fra i tronconi, tutte quelle mensole triangolari di qua e di là dagli specchi dei parapetti di finestre, tanta ripetizione di cose, che non trovano un centro, fuorchè in un trascurabile stemma inalberato su dal tronco frontispizio mediano, non dimostrano certo libertà inventiva nell'autore.

Così nel cortile dell'Università, dove il Triachini fa del suo

Fig. 854 — Bologna, Palazzo Sampieri. Bartolomeo Triachini: Facciata. (Fot. Enea Croci).

meglio (fig. 853), si avverte la ripetizione dei tanti particolari di mensole leonine, di mensole-orecchie alle finestre, e, nel palazzo Sampieri, si sente il continuo scattar delle ali dei timpani (fig. 854).

Fig. 855 — Ferrara, Palazzo Strozzi. Alberto Schiatti: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Figg. 856-857. — Ferrara. Palazzo Strozzi. Alberto Schiatti: Ingresso principale e apertura verso l'angolo a destra dell'ingresso.
(Fot. Ceccato).

moreo trapezio della chiave con maschera (fig. 857), così nella trifora con le bianche colonne e col gruppetto di sirene e delfini contro il parapetto (fig. 858). L'architetto ferrarese, come il quattrocentesco suo predecessore, che accordò mattoni e bianche pietre nei fusti

Fig. 859 — Ferrara, San Paolo. Alberto Schiatti: Facciata.
(Fot. Ceccato).

delle colonne, costruendo il cortile del Castello, cerca con gioia, in quel contrasto, gli effetti pittorici.

Nel 1575, Alberto Schiatti compose la semplice facciata di cotto, solo interrotta dalla pietra nel frontispizio delle porte e nei bianchi fiocchi terminali degli obelischi, per la chiesa di San Paolo (fig. 859), ch'egli ricostruì, studioso delle nuove forme vignolesche ascendenti da Roma, e pur memore, nel tiburio, nel tamburo e nelle lanterne delle forme proprie al maestro principe delle fabbriche in cotto,

Figg. 860-861 — Ferrara, San Paolo. Alberto Schiatti: Interno e particolare dell'interno.
(Fot. Ceccato).

Fig. 862 — Ferrara, Chiesa del Gesù. Alberto Schiatti: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 863 — Ferrara, Oratorio di Santa Barbara. Alberto Schiatti: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Biagio Rossetti (figg. 860-861). Meglio si nota la purezza della semplice architettura di Alberto Schiatti nella chiesa del Gesù (fig. 862), ove sempre più in lui si manifesta il continuatore della tradizione rossettiana, anche nelle volute-contrafforti, tese, ristrette, del frontone

Fig. 864 — Ferrara. Porta della Giovecca. A. Schiatti: Facciata interna.
Fot. [illegible]

diviso in tre parti da lesene ioniche che continuano quelle del basamento: nella mediana, un oculo; sulle laterali, finestre allungate con esili cornici. Soltanto escon dallo stile rossettiano, per i forti aggetti della pietra e la spezzatura dei timpani e delle riquadrature, le tre porte, la cui struttura risulta più organica che non in San Paolo. Ride il bianco dei marmi nelle basi delle paraste, nell'incorniciatura delle porte, e su al sommo delle cupolette che inalberano la croce.

Riappare l'estrema semplicità della forma rossettiana in altra opera dello Schiatti, l'Oratorio di Santa Barbara (fig. 863), nella breve facciata tra due lesene, col frontone triangolare sormontato da tre cuspidette, con una stretta porticina a timpano, e due lunghe finestre pure a timpano, a fatica comprese tra il sommo della porta e le paraste. Tutto sembra ridotto per mancanza di spazio, e il fianco è liscio

Fig. 865 — Ferrara, Porta della Giovecca. Alberto Schiatti: Particolare. (Fot. Ceccato).

con due finestrelle come sperdute tra le due lesene laterali; ma qui il bianco marmo non fa capolino tra i ben congegnati mattoni.

Oltre queste fabbriche dello Schiatti va ricordata la porta in fondo alla Giovecca (figg. 864-865), in cotto, con specchi entro specchi a decorazione dello spazio sovrastante all'arco mediano slanciato, con timpano curvilineo adorno di vasi. Tutte le linee sono snelle, eleganti, tese in lunghezza.[1]

[1] Pochi mesi or sono si è alterata la porta, aggiungendo un fornice di qua e un altro di là, persino togliendo vasi, menomando l'effetto elegante e festoso dell'edificio al termine della Giovecca.

Fig. 866 — Ferrara, Duomo. Alberto Schiatti: Decorazione dell'abside.
(Fot. Ceccato).

Con tutta quella lindura l'architetto ferrarese dovette trovarsi a mal partito, quando gli fu dato a dirigere una decorazione a stucchi nell'abside del Duomo ferrarese. Si trasse con eleganza d'impiccio appiattendo gli ornati, così che le figure degli Apostoli, abbassate entro elissoidi, e quelle degli Angioli che le incoronano, formassero un fine ricamo (fig. 866) sopra gli specchi delle finestre oblunghe.

Un altro architetto e pittore, Girolamo da Carpi, [1] lasciò a Ferrara, da lui considerata sua patria, il palazzo Crispi, sulla via Borgo

---

[1] Regesti di Girolamo da Carpi:

1501 — Nasce in Ferrara Girolamo, figlio di un Tommaso da Carpi, pittore di scuderia e di cose dozzinali; il nome indusse alcuni a ritenerlo nativo di Carpi, ma il Vasari, suo contemporaneo, e, secondo afferma egli stesso, suo grande amico, ricorda che fu « detto da Carpi », pur essendo ferrarese.

1520, febbraio — Da un documento pubblicato per il Baruffaldi appare che in quest'anno Girolamo era garzone nella bottega del Garofalo, come appunto dichiara il Vasari.

1531, circa — Probabile inizio del palazzo Crispi in Ferrara, nella via Borgo de' Leoni, attribuito al Carpi. Venne costruito per il canonico Giuliano Naselli, morto nel 1538, e nel 1537 doveva essere già terminato, poichè vien ricordato e lodato dal Serlio nella lettera dedicatoria delle « Regole generali dell'architettura », edite in quell'anno (SERAFINI). Ma, nelle note al Barruffaldi, il Petrucci afferma invece che il palazzo venne edificato nel 1538.

1538, 13 maggio — Girolamo da Carpi in Ferrara sposa Caterina de Amatoribus (SERAFINI).

1539, 19 giugno — Viene battezzato in Sant'Andrea di Ferrara Giulio Pietro Ludovico « filius Mgr. Hieronymi Pictoris de Carpis » (BARUFFALDI).

1541 — In presenza di Ercole II d'Este viene rappresentata in Ferrara l'Orbecche, tragedia di Cinzio Giraldi. Girolamo da Carpi era stato architetto e pittore della scena (BARUFFALDI).

1543 — Lo stesso poeta Cinzio Giraldi fa rappresentare in Ferrara una sua satira, l'Egle. Anche di queste scene era stato architetto e pittore il Carpi (BARUFFALDI).

1549, 30 agosto — Girolamo da Carpi è a Roma. Dopo questa data si trova il suo nome nella lista dei salariati del cardinale Ippolito II d'Este (SERAFINI). In Roma l'architetto conobbe il Vasari e strinse con lui amicizia. Lo storico aretino ricorda che il cardinale Ippolito, avendo acquistato dal cardinale di Napoli il giardino di Montecavallo, condusse con sè Girolamo, « acciò lo servisse non solo nelle fabbriche, ma negli acconcimi di legname veramente regi del detto giardino; nel che si portò tanto bene che ne restò ognuno stupefatto ».

1550 — Venuto in buona fama per i lavori fatti nei giardini di Montecavallo, Girolamo vien posto dal suo protettore al servizio di Giulio III, che lo nomina architetto sopra le cose di Belvedere. Il primo pagamento per questi lavori è dell'11 ottobre di quest'anno: « ... scudi 50 a M.° Girolamo muratore a buon conto de' suoi lavori di muro ch'ha principiato in Belvedere ». I pagamenti continuano nei mesi successivi (SERAFINI).

1550, 17 dicembre — Pagamento di « ...scudi cento cinquanta d'oro a Messer Girolamo architetto da Ferrara, i quali Nostro Signore gli dona per ricompensa delle sue fatiche durate in Belvedere per servizio di Sua Santità fino al giorno presente » (SERAFINI).

1551, gennaio, febbraio e marzo — Continuano i pagamenti per i lavori in Belvedere. L'ultimo è in data del 1° marzo: « ... scudi 11 e baj. 96 a M.° Girolamo muratore per resto di una sua stima delli lavori di muro fatti per Belvedere data sotto li X di Decembre 1550 di scudi 1016 e baj. 46 » (SERAFINI). Ma, annoiato dal continuo cambiar di proposito del Pontefice e dai contrasti « con certi architetti vecchi, ai quali parea strano vedere un uomo nuovo e di poca fama essere stato preposto a loro », il Carpi abbandona entro l'anno i lavori in Belvedere, e ritorna a Montecavallo al servizio del cardinale Ippolito, che accompagna poco dopo a Ferrara (VASARI).

1553 — Vien terminato e messo a posto il grande ciborio fatto fare da Giulio III per la chiesa di Santa Maria in Aracoeli, e ora nella galleria Doria. Il Serafini lo attribuisce al Carpi.

dei Leoni, edificato per Giuliano Naselli, e condotto a termine circa il 1537. Nell'edificio ferrarese (figg. 867-868) Girolamo trasporta forme romane, impressionate dal raffaellesco Giulio Pippi, pure impicciolendole. Si noti infatti come la fascia che lega i parapetti delle finestre alla porta sia stretta; l'altra, che ne lega le cornici superiori, più

Fig. [illegible] — Ferrara, Palazzo Naselli (Girolamo da Carpi): Facciata.
Fot. Ceccato.

larga; quella che passa lungo i parapetti delle finestre dell'ordine superiore, ancora più larga. Le tre fasce forman così una scala cre-

---

1551, 1° febbraio — S'incendia ed è in parte distrutto dal fuoco il Castel Vecchio di San Michele in Ferrara. Nel maggio il duca Ercole II dà incarico a Girolamo da Carpi di restaurarlo (BARUFFALDI).

1556 — Muore in Ferrara Girolamo Carpi, e vien sepolto in Santa Maria degli Angeli. Questa data, ricordata dal Vasari, non è accettata dal Superbi, che pone invece l'anno di morte del nostro nel 1568. Ma è impossibile supporre che il Vasari, amico dell'artista, non fosse bene informato, e che nel pubblicare le Vite lo desse per morto quando era ancor vivo; inoltre non si hanno più notizie di lui dopo [illegible]

Fig. 868 — Ferrara, Palazzo Naselli. Girolamo da Carpi: Cortile.
(Fot. Ceccato).

scente di larghezza, per poi diminuire nella quarta, che ricorre da base a base dei frontispizi sulle eleganti misurate finestre dell'ordine superiore, sopra le quali son tabelle ansate con scritte; un'altra

Fig. 871 — Ferrara, Palazzo Bentivoglio. Pirro Ligorio (?): Portale. (Fot. Ceccato).

scritta suona nel fregio del cornicione. È in questo uno studio di eleganza come nel motivo delle tabelle tra le prime e le seconde finestre, tutte a fondo piano, tranne la mediana scavata a scodella

per mettere, sopra la porta a bugne, un accento riecheggiante in alto nelle tabelle sopra le finestre, con l'apertura in quella del centro. È un organismo misurato e fine, questo della facciata di palazzo Crispi, che, pur ricordando forme romane, si arrende alle tradizionali ferraresi della commistione del bianco marmo con la terracotta. Nel cortile del palazzo continua l'effetto del cotto col marmo, e la de-

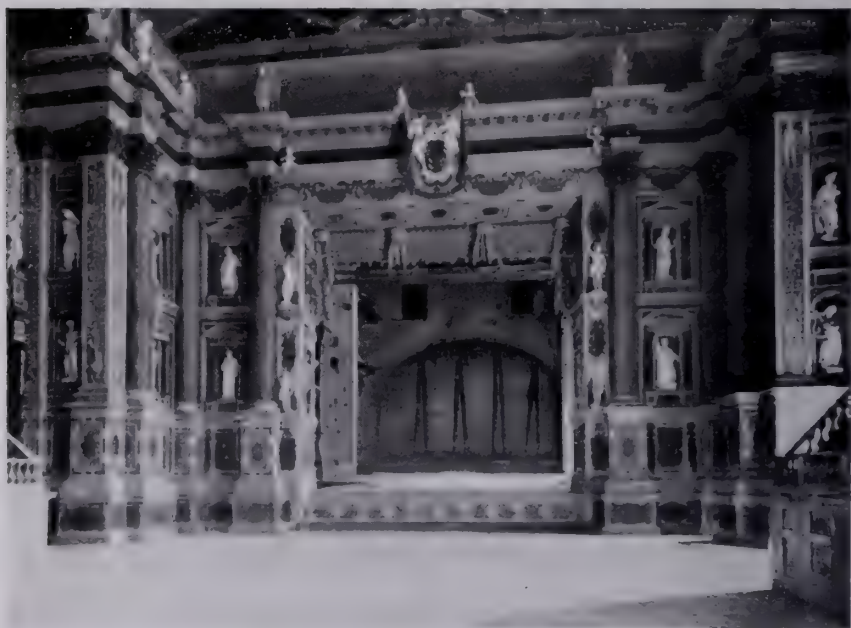



Fig. 872 — Parma, Teatro farnesiano. Gian Battista Alcotti: Proscenio. (Fot. Alinari).

corazione alla Giulio Romano è un po' complicata nella parte inferiore, per i dischi piatti tra le duplici arcate delle finestre, dischi o conchiglie nelle loro chiuse lunette, metope e triglifi nel fregio della trabeazione, e, tra le metope, clipei che sembrano ripetere i dischi delle finestre.

Da Roma un altro architetto portò gli echi del falso pittorico di palazzo Spada; anzi potrebbe riconoscersi Pirro Ligorio, l'antiquario versatile, falsario, chiamato a Ferrara dagli Estensi, nel palazzo Bentivoglio (figg. 869-870) tutto adorno di trofei, di stemmi nella conca delle cartelle, zeppe di festoni, di corone, di drappi, sulle

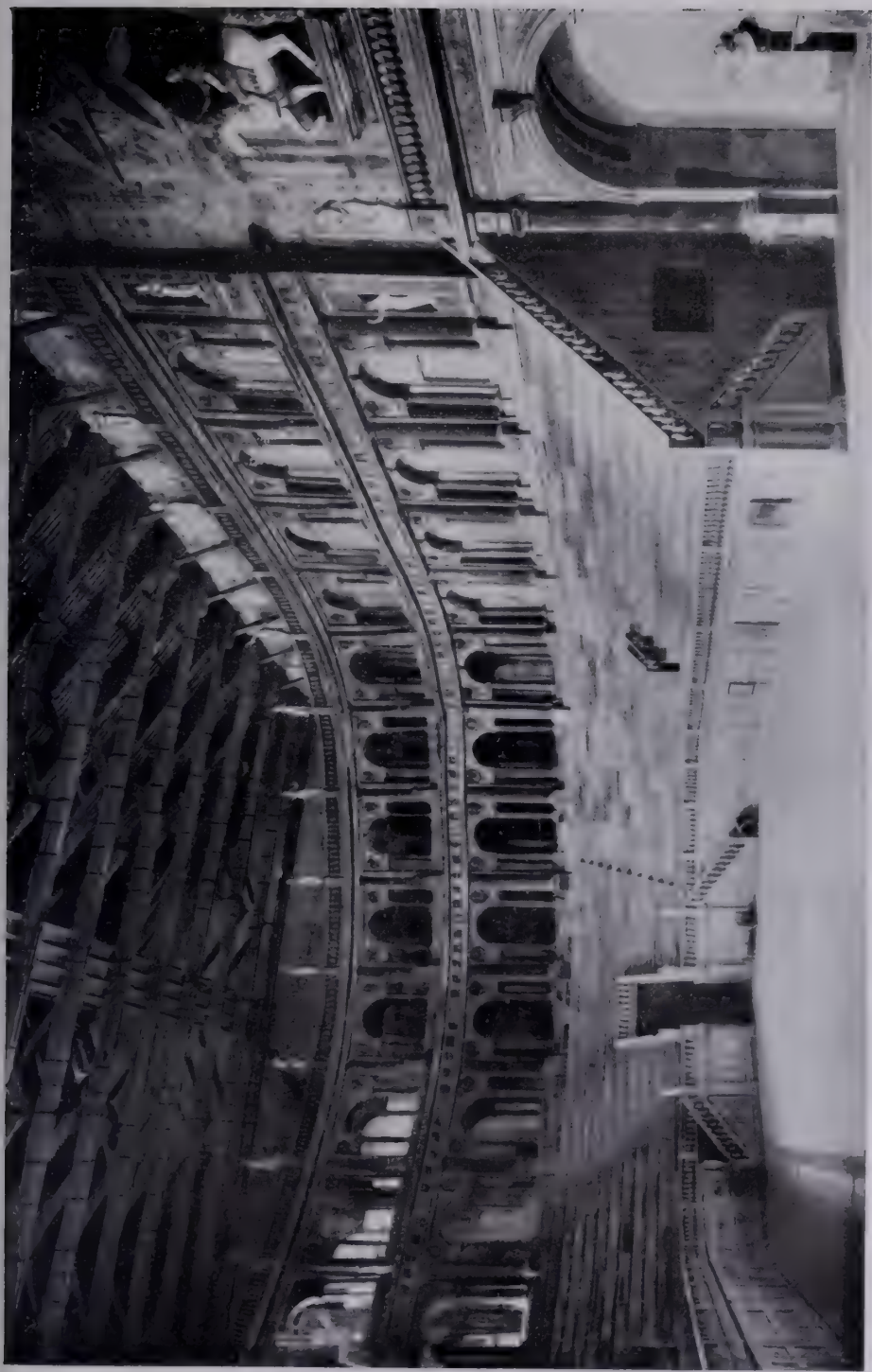



Fig. 873 — Parma, Teatro farnesiano. Gian Battista Aleotti: Interno, da un lato.
(Fot. Ceccato).

quali poggia l'aquila dalle ali aperte, trasportate da due donne allegoriche, la Fortezza e il Valore. Anche il portale (fig. 871) con le colonne ioniche fasciate dal rustico, che s'incavalla sui loro fusti, e col timpano ridotto a due volute striate, arricciate, serpeggianti, ci persuade a riconoscer lo stile baldanzoso, rumoroso, di Pirro Ligorio.

Alla fine del secolo, Cesare d'Este, duca di Ferrara, fu pregato di far eseguire dai suoi architetti il modello per il nuovo gran tempio della Madonna della Ghiaia a Reggio d'Emilia, alla quale accorrevano divoti da ogni parte. Il Duca ne commise uno a Gian Battista Aleotti d'Argenta, [1] un altro a Cosimo Pagliani senese e un terzo ad Alessandro Balbo di Ferrara, al quale, con il consenso ducale, fu data la preferenza; ma il Balbo, vecchio e malandato, non ebbe la buona sorte di veder eseguito il suo disegno, perchè Francesco Pacchioni, architetto e pittore di Reggio, applicò l'altro, con ritocchi e riforme, di Cosimo Pagliani. Da queste notizie si ricava che, sullo scorcio del secolo, si teneva a Ferrara in conto tra gli altri architetti Gian Battista Aleotti d'Argenta, autore del teatro farnesiano di Parma, dove si uniscono le forme palladiane del Teatro Olimpico con quelle della Basilica di Vicenza (figg. 872-873), e del palazzo Pareschi in via Colombara (fig. 874), dove l'arte del Palladio degenera in meccanica ripetizione di forme, così che non basta l'alto basamento palladiano a dar slancio e ricchezza all'edificio che sa di caserma. Nè meglio si comportò l'architetto nella Torre dell'Orologio (fig. 875), in piazza Trento e Trieste, fabbricata nel 1603, ove non è corrispondenza tra la elaborata cella campanaria e il lanternino con le parti sottostanti modeste ed anche silenziose; e neppure nel tempio di San Carlo (fig. 876), ove, nonostante qualche reminiscenza del Palladio, non mostra di averne compreso numeri e proporzioni.

Alessandro Balbo, architetto apprezzato e preferito dal Duca

[1] In una nota dell'ex archivista del Comune Scarabelli Zunti, si legge: Aleotti Giambattista ferrarese. « Nacque in Argenta da poveri genitori, e stette fanciullo presso un mastro muratore ad esercitarvi l'arte. Praticando però con degli architetti s'invogliò dell'architettura e la studiò. Prestissimo divenne abile a disegnare fabbriche non solo ma a livellare terreni, asciugare paludi ed a diriggere altre operazioni quale Ingegnere, Idraulico, ed anche architetto militare. Coltivò eziandio le belle lettere per cui scrisse e diede in luce alcune opere che da suoi biografi vengono registrate. Morì vecchio nel 1630 ».

Fig. 874 — Ferrara, Palazzo Pareschi in via Colombara. Gian Battista Aleotti: Facciata. (Fot. Ceccato).

Cesare d'Este, lasciò, nella nativa Ferrara, la cappella o tempietto del Sangue Miracoloso in Santa Maria in Vado (fig. 877), ove il largo spazio da colonna a colonna, nell'ordine inferiore e nel superiore,

Fig. 875 — Ferrara, Piazza Trento e Trieste. Gian Battista Aleotti: Torre dell'Orologio.
(Fot. Ceccato).

dà impressione di scarsa solidità costruttiva, e le colonne stesse, montate su basi altissime, par non reggano fortemente le trabeazioni, così che l'alto tamburo con nicchie occupate da statue, la cupola

Fig. 876 — Ferrara, Tempio di San Carlo. Gian Battista Aleotti: Facciata. (Fot. Ceccato).

e il lanternino, sembran tabernacolo pesante su base inconsistente, vacua.

Insieme con Gian Battista Aleotti, Alessandro Balbo costruì il

Fig. 877 – Ferrara. Santa Maria in Vado. Alessandro Balbo: Cappella del Sangue miracoloso. (Fot. Ceccato).

palazzo dell'Università, con facciata solo notevole per l'imponente portone (fig. 878).

Fig. 878 — Ferrara, Palazzo dell'Università.
Gian Battista Aleotti e Alessandro Balbo: Portale.
(Fot. Ceccato).

* * *

Abbiam detto come Francesco Pacchioni dirigesse a Reggio d'Emilia la nuova chiesa della Madonna della Ghiaia tra l'entusiasmo divoto delle genti che portavano ovunque le immagini dipinte, scolpite, intagliate in osso e in avorio, della Vergine adorante il Bambino: « ipsum quem genuit adoravit ». Vi è tutta una serie di architetti Pacchioni: Roberto, architetto del monastero di San Prospero (1537-1540); Alberto seniore, figlio di maestro Leonardo, compensato nel 1548, e, più tardi, nel 1567 e 1568, per la costruzione della porta San Pietro, quindi, nel 1570, per aver condotto a termine un ponte sul Crostolo; Francesco, che abbiam ricordato come direttore dei lavori per il nuovo tempio della Madonna della Ghiaia, scolaro di Prospero Spani; Prospero, che, nel 1577, fabbrica il Lazzaretto da lui disegnato; nel 1578, il nuovo Ospedale; nel 1583, una loggia del palazzo degli Anziani, e sino al 1590 lavora come addetto alla costruzione della nuova facciata della Cattedrale.[1] Di tutta questa gerarchia d'architetti poco si conosce: la torre ottagonale in pietra, di cui resta un mozzicone presso San Prospero, iniziata nel 1536 da Leonardo, Alberto e Roberto Pacchioni, abbandonata nel 1551; l'arco « extra portam Sancti Petri » (1560) per Alberto Pacchioni; il monastero dei Benedettini iniziato da Leonardo Pacchioni nel 1582, col proprio disegno modificato da Prospero e poi da Francesco, nipote di questo membro della grossa famiglia, della quale non è facile tracciar l'albero genealogico.

Il monastero dei Benedettini (fig. 879), ispirato alle architetture mantovane di Giulio Romano, ha un clamore cinquecentesco non proprio dei chiostri, col porticato a grandi arcate, fiancheggiate da pilastri alla rustica, e, tra pilastro e pilastro, da serliane, come da nicchie con statue all'estremità d'ogni lato. L'effetto grandioso del

---

[1] Sui Pacchioni: cfr. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, t. VI, p. 502-504; MALAGUZZI-VALERI FRANCESCO, *Notizie di artisti reggiani* (1500-1600), Reggio E., 1892; *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le prov. modenesi e parmensi*, serie III, vol. II, p. I, pag. 41; TACOLI, in *Memorie storiche di Reggio*, t. II, p. 392 (in data 20 aprile 1509, ricorda *Bernardino Pacchioni*). Nell'indice delle famiglie reggiane, è indicato l'atto di nascita di *Leonardo, figlio di Alberto Pacchioni*, nato in Reggio il 17 nov. 1539 (Registro del Battistero di Reggio, 1539, p. 5 r.). Si ha inoltre notizia di *Magister Leonardo de Pacchionis* presente il 21 giugno 1528 ad un battesimo (Registro sudd. all'anno 1528, p. 67 retto).

Fig. 870. — Reggio Emilia, Monastero dei Benedettini (ora distretto militare). Leonardo, Prospero, Francesco Pacchioni: Chiostro. (Fot. Ceccato).

porticato vien diminuito da irregolarità del rustico, da specchi incassati sui fianchi degli archi delle serliane, da ventagli di conci, in alto, sopra i filari di pietre che corron sugli archi stessi. E sopra il portico sono fitte finestre con frontispizi triangolari; ad ogni coppia di finestre, nicchie con statue (fig. 880): apparato fastoso, denso, irrequieto.

Abbiamo già detto che Prospero Pacchioni lavorò alla facciata

Fig. 880 — Reggio Emilia, Monastero dei Benedettini (ora distretto militare). Leonardo, Prospero, Francesco Pacchioni: Chiostro: particolare dell'ordine superiore. (Fot. Ceccato).

della Cattedrale di Reggio sino al 1590, e soggiungiamo che, tre anni dopo, la provvigione da lui goduta passò a Francesco Pacchioni, architetto della fabbrica del Duomo. Prospero Spani, detto il Clemente, scultore, aveva già ideata la trasformazione del grande prospetto romanico tutto dipinto (fig. 881), a causa del quale i Savi del Comune, gelosi della sua conservazione, avevano inibito di accender fuochi nella piazza.[1] E la trasformazione incompiuta lascia rico-

[1] La trasformazione si intensificò da Prospero Spani nel 1542 e in seguito. Nel 1544 si stabilì la spesa per «i quadri da salicar il portico», e «per le porte

Fig. 881 — Reggio Emilia, Facciata della Cattedrale.
Prospero Spani e suoi continuatori: Trasformazione della facciata.
(Fot. Brogi).

---

pecennine », e « per le pilastrade otto », e « per il Cornisono che gira sopra », e « le prede rustiche ». Seguono documenti con la data 1545, 1552, 1577, 1578 (Arch. Capitolare della Cattedrale).

Fig. 882 — Chiesa della Madonna della Ghiaia.
Cosimo Pagliani e Francesco Pacchioni: Facciata e fianco.
(Fot. Ceccato).

Fig. 883 — Reggio Emilia: Chiesa della Madonna della Ghiaia.
Cosimo Pagliani e Francesco Pacchioni: Porta principale.
(Fot. Ceccato).

noscere la gran perdita fatta con quella distruzione quasi totale dell'antico.

Francesco Pacchioni, che aggiunse la sua all'altrui rovina, iniziò nel 1507 il tempio della Madonna della Ghiaia, applicando il disegno del senese Cosimo Pagliani (fig. 882) e mostrandosi accuratissimo nel formare la porta della chiesa (fig. 883), con l'immagine della Madonna

Fig. 884 — Reggio Emilia: Chiesa della Madonna della Ghiaia.
Cosimo Pagliani e Francesco Pacchioni: Interno.
(Fot. Ceccato).

stessa in un baldacchino fra i tronconi del timpano. L'interno, a croce greca con prolungamento absidale, ricchissimo ed equilibrato (fig. 884), dove la pittura bolognese prodigò tutti i suoi splendori, ha, sopra quattro potenti arcate di sostegno (fig. 885), la cupola aggiunta da Francesco Pacchioni al disegno del maestro senese (figure 886-887), cupola con i tiranti delle costole che si congiungono sul cerchio di base al lanternino e lo sorpassano sino a far capo alla piccola base su cui poggia la sfera con la croce. Il barocco già

Fig. 885 — Reggio Emilia, Chiesa della Madonna della Ghiaia.
Francesco Pacchioni: Arcata di sostegno alla cupola.
(Fot. Ceccato).

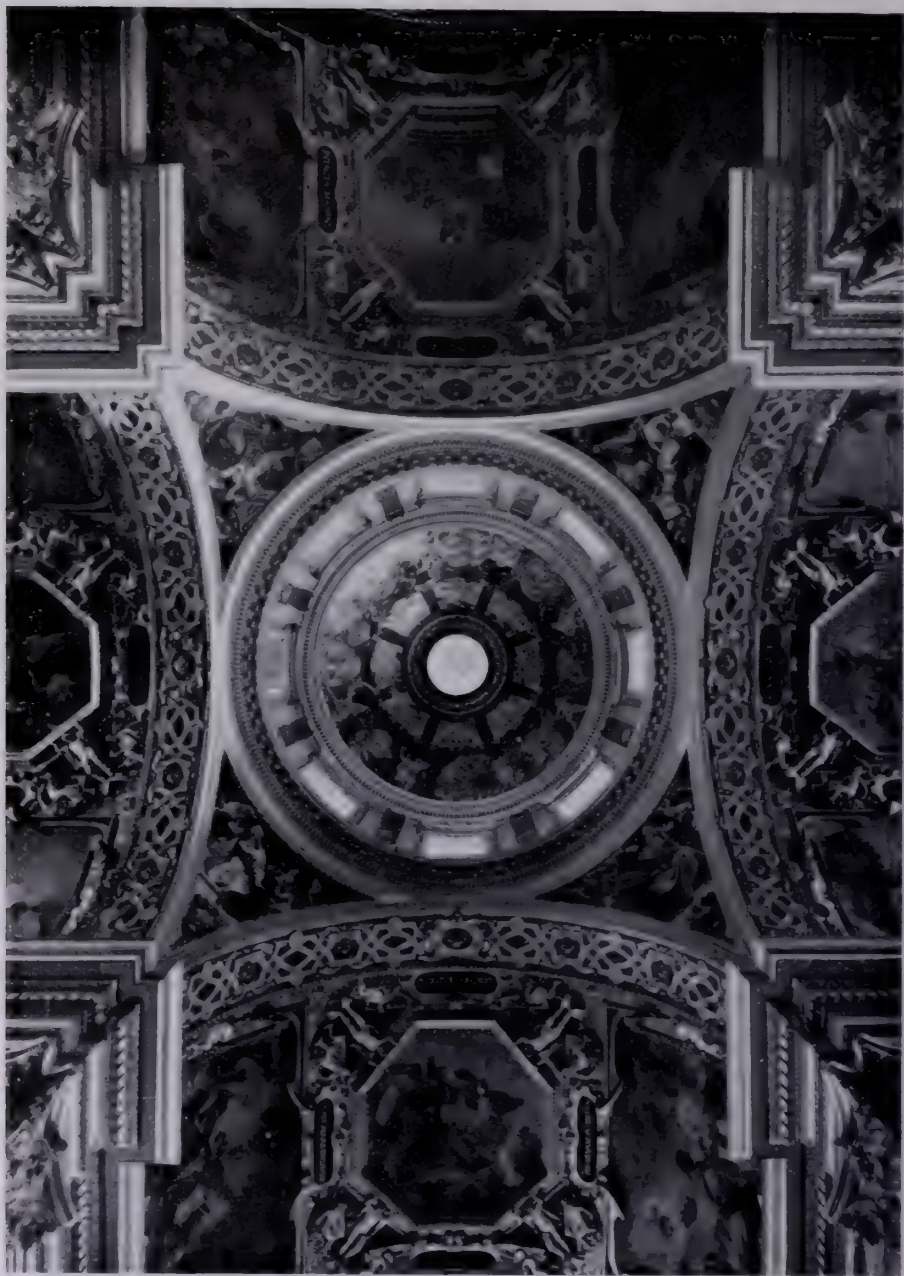



Fig. 886 — Reggio Emilia, Chiesa della Madonna della Ghiara.
Francesco Pacchioni: Cupola sulle quattro arcate.
(Fot. Ceccato).

Fig. 887 — Reggio Emilia, Chiesa della Madonna della Ghiaia.
Francesco Pacchioni: Cupola (all'esterno).
(Fot. Ceccato).

penetra nel tempio eretto sul limitare del Seicento, ma ancora serba il rigoglio cinquecentesco e la sua contenutezza superba.

Continuatore dei lavori per la facciata del Duomo reggiano fu anche Lelio Orsi da Novellara, fantastico pittore che si era provato ad amalgamare Correggio e Michelangelo. Come architetto, fece il

Fig. 888 — Novellara, Chiesa di Santo Stefano. Lelio Orsi: Facciata. (Fot. Enea Croci).

disegno per il tabernacolo del Sacramento, che ancora si vede in quel Duomo,[1] e la chiesa di Santo Stefano a Novellara (fig. 888), che dà

[1] Dal libro delli conti della Fabrica di Giroldo, anno 1576, Arch. di Stato in Reggio Emilia:

A c. 30: Spesa per La sacrestia, E a 30 giugno dato a m. Lelio Orsi scuti 12 per un disegno fato per il tabernacolo del Sacramento di commissione del N. Capitolo — 79.19. 0.

A c. 36, anno 1567. Spesa in la fazada. Fabrica de dar adi 26 augusto scudi seti e mezo, dati al Reverendo Capitulo per dae a ms. Lelio da nuvolara per 2 modeli fati per lui per la fazada — L. 51.7.6.

Fig. 889 — Novellara, Chiesa di Santo Stefano. Lelio Orsi: Porta.
(Fot. Enea Croci).

Fig. 89) — Modena, Santa Maria dell'Asse. Francesco Guerra: Facciata.
(Fot. Ceccato).

Fig. 891 — Modena, Chiesa del Paradiso. Francesco Guerra: Facciata.
(Fot. Ceccato).

prova dell'inesperienza del pittore nell'architettura, ove non sono le bizzarrie dei suoi disegni, nè le sue piacevoli stranezze. La porta della chiesa, con la cornice piegata e ripiegata, che tronca la trabea-

zione e ne sottolinea il fregio (fig. 889), non regge certo, con i pilastrini dorici ai quali si congiunge, il cappellone del timpano triangolare.

* * *

A Modena va ricordato Francesco Guerra modenese, partito giovanissimo per Roma, quivi impiegato in varie opere da papa

Fig. 892 — Modena, Chiesa del Paradiso. Francesco Guerra: Interno. (Fot. Ceccato).

Sisto, poi nominato architetto del pubblico a Bologna insieme col Fiorini. Nella sua città natale costruì la chiesa di Santa Maria dell'Asse (fig. 890), d'una semplicità estrema ed eletta. Lo spirito della Controriforma portò qui l'architetto a far astrazione da ogni ornamento, a ridur tutto alle forme elementari, come valendosi di assi piallate. Appena, nel basamento, s'addentra lo spazio piano di un grado, per togliere il liscio, per far risaltare nel campo le linee principali, le paraste e la fascia, che si stende per tutta la lunghezza e lega le paraste stesse. In un'altra chiesa, in quella del Paradiso, la facciata

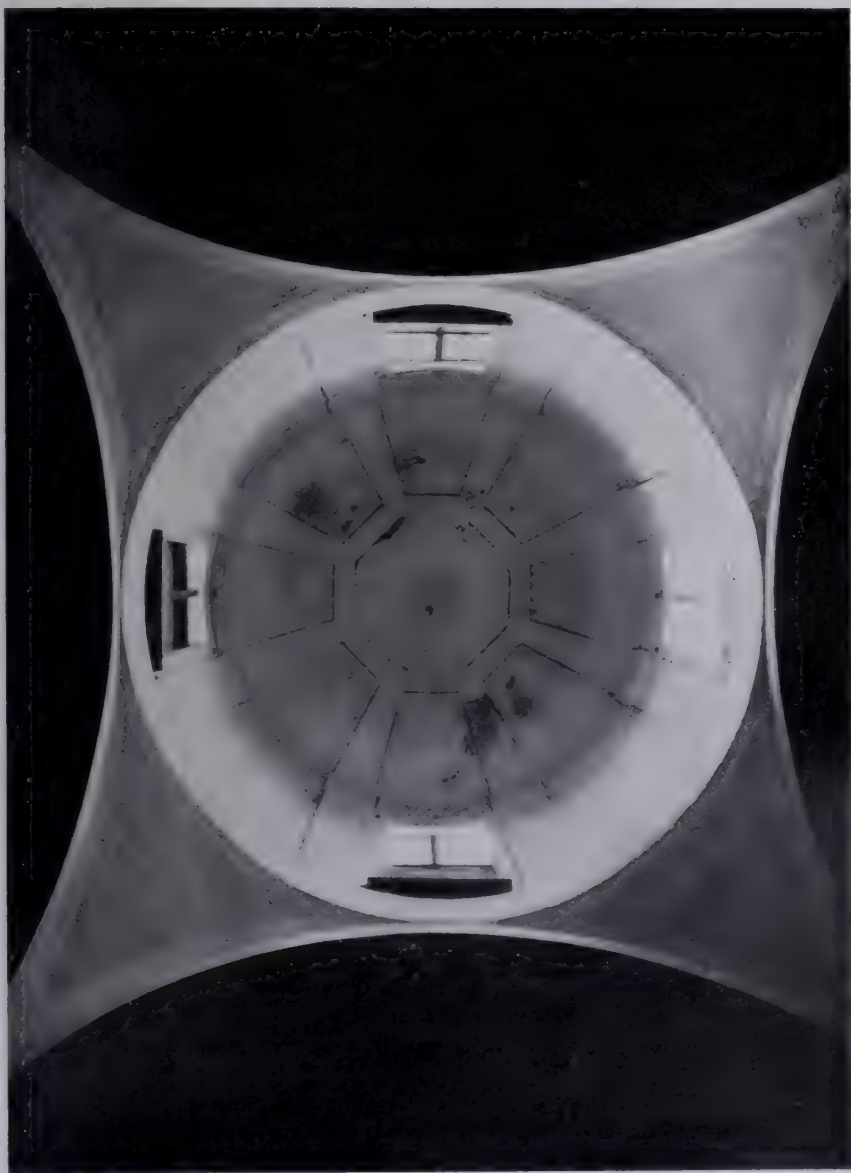



Fig. 893 — Modena, Chiesa del Paradiso. Francesco Guerra: Cupola.
(Fot. Ceccato).

Fig. 894 — Loreto, Basilica della Santa Casa.
Gio. Boccalino, G. B. Chioldi, L. Vendura (1570-87): Facciata.
(Fot. Alinari).

(fig. 891), benchè semplicissima, ha qualche complicazione faticata, non buona: due capitelli adorni di un festoncino, specchi più addentrati, nicchie; ma nell'interno torna l'architetto alla semplicità as-

soluta, francescana (fig. 892), e la cupola si eleva quasi senza sforzo, silenziosa, al cielo (fig. 893).

* * *

Carpi, chiamata da tedeschi studiosi reggia del Rinascimento, ebbe architetti come Pietro Comi, che nel 1585 dette il disegno dello

Fig. 895 — Macerata (dintorni), Santa Maria delle Vergini. Galasso Alghisi: Esterno. (Fot. Ceccato).

Spedale; Giovanni Boccalini, padre del celebre Traiano; Galasso Alghisi. Ma il Boccalini e l'Alghisi si recarono nelle Marche a spiegare la propria attività, quegli a Loreto architetto della Santa Casa, questi a Macerata, per fabbricar la chiesa di Santa Maria delle Vergini.

Gio. Boccalini s'incontrò con l'Alghisi a continuare il palazzo apostolico di Loreto, sede della Pontificia amministrazione, dell'Archivio storico e del Museo della Santa Casa; e iniziò nel 1571, sotto il pontificato di Pio V, la facciata della Basilica (fig. 894); la costruì

sino al cornicione inferiore; Giovanni Battista Chioldi la continuò, e la compì nel 1587.

Galasso Alghisi lavorò nelle Marche, a Macerata, ove non fece soltanto l'alta torre maggiore o dell'orologio nella gran piazza, ma costruì Santa Maria delle Vergini fuor di porta Picena, dove, secondo una pia tradizione, apparve la Santa Vergine nel 1548. Con lo sguardo

Fig. 896 — Macerata (dintorni), Santa Maria delle Vergini. Galasso Alghisi: Facciata. (Fot. Ceccato).

al modello della basilica loretana, Galasso Alghisi fabbricò la chiesa (figg. 895-896) erta sopra un poggio, con la facciata a rilievo e incassature graduate su piane superfici di lesene a coppie, di larghe duplici incorniciature per nicchie e specchi; lignea d'effetto, accurata e semplice, senza risalti di colore, senza che neppure una cornice arrotondata venga a interrompere il disegno appiattito, austero, alieno da coloristiche vivezze (pag. 80). La porta maggiore (fig. 897) ha la semplicità emiliana delle fabbriche in cotto; sorge attillata entro un doppio arco, che sopra la sua cimasa s'aggira racchiudendo un ovato. Di tale motivo si è valso l'architetto per ottener correlazione con l'archeggiatura delle nicchie, e appena l'occhio ovale, che si ripete nel frontone

Fig. 897 — Macerata (dintorni), Santa Maria delle Vergini. Galasso Alghisi: Porta maggiore. (Fot. Ceccato).

della facciata, mette un accento sulla porta d'ingresso, senza turbare la regolarità geometrica del disegno. L'umiltà francescana voluta dalla Controriforma trova un primitivo modello in questo Santuario

Fig. 898 — Macerata (dintorni), Santa Maria delle Vergini. Galasso Alghisi: Pilone.
(Fot. Ceccato).

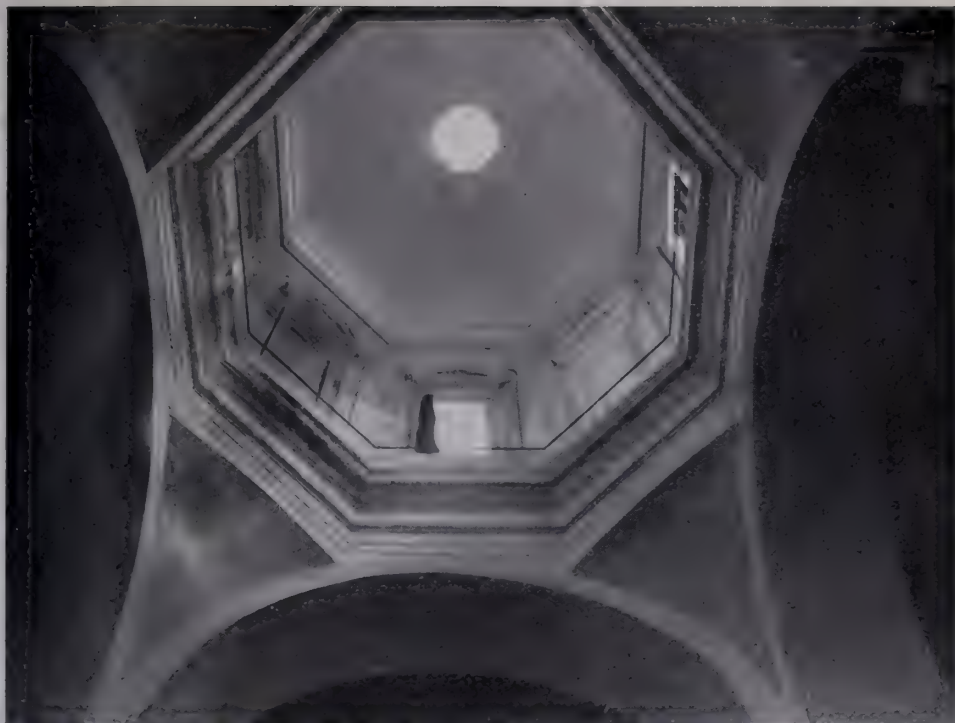
delle Marche, all'interno bellissimo. Ricorre ivi uno schema simile a quello della facciata, ma nei magnifici piloni (fig. 898) l'architettura prende luminosità cristallina, e così nella cupola (fig. 899), che s'apre per le grandi finestre del tamburo alla bianca luce del giorno, grande

ottagono sulle penombrate vele dei pennacchi. Mentre nell'abside e nella cappella di crociera (figg. 900-901) la tarda decorazione straricca porta una nota dissonante dal carattere originario del tempio, in una volticella secondaria troviamo impressa l'affascinante fantasia ornamentale dell'architetto che sa valersi dei mattoni come di vimini

Fig. 901 — Macerata (dintorni), Santa Maria delle Vergini. Galasso Alghisi: Braccio di crociera. (Fot. Ceccato).

e di tessere musive per ottenere effetti di colore nuovi e singolari nella loro ingenuità primitiva (fig. 902).

* * *

A Parma, insieme con l'Aleotti d'Argenta già citato, appaiono gli architetti Giambattista Fornovo, principale costruttore della Pilotta, Giambattista Magnani, Giovanni Boscoli, detto della Fontana, Simone Moschino, mentre a Guastalla, per il palazzo ducale, compiuto

da Cesare I Gonzaga, come per la Cattedrale eretta dalla pietà dello stesso principe, consacrata, il 20 febbraio 1575, da San Carlo Borromeo, fu disegnatore e costruttore il maestro Francesco da Volterra.

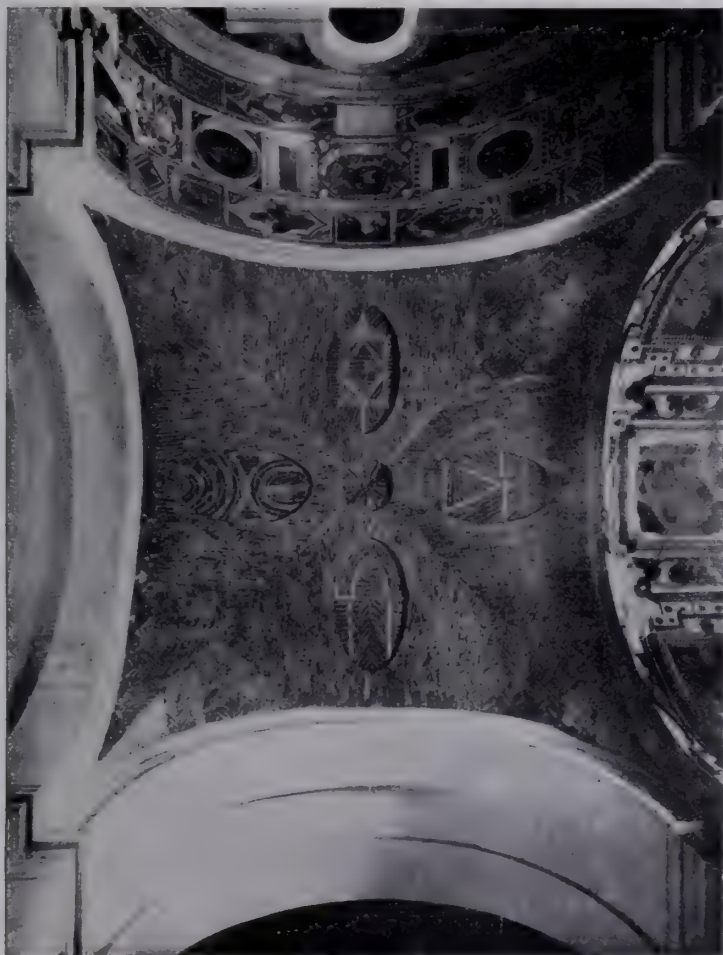



Fig. 902 — Macerata (dintorni), Santa Maria delle Vergini.
Galasso Alghisi: Soffitto, cappella a destra in fondo alla Chiesa.
(Fot. Ceccato).

Giambattista Fornovo, parmigiano, nato nel 1521, morto nel 1573, ebbe buona parte, a quanto si ritiene, nello studio per la costruzione del palazzo della Pilotta; e dette il disegno e diresse la fabbrica del tempio dell'Annunziata, con gran cupola al centro. Ma non portò

in atto, sopravvenutagli la morte, il suo ardito concetto, e Girolamo Rinaldi, incaricato di compiere il grandioso tempio, lo abbandonò.[1]

Il tempio dell'Annunziata, iniziato nel 1566, si presenta allo esterno con un'altissima facciata, invasa da una grande tabella nel frontone, adorna di nicchie e incassature a gradi triplici tra gli sper-

Fig. 903 — Parma, SS. Annunziata. Giambattista Fornovo: Esterno. (Fot. Ceccato).

ticati pilastri dorici del primo ordine e le colonne ioniche del secondo, e con un atrio che adduce alla chiesa di pianta elittica con dieci cappelle radiali. All'esterno, la gran massa del tempio, con gli alti contrafforti, con le cappelle circolari, con gallerie in giro, ricordo di quelle romaniche di Lombardia (fig. 903), prende aspetto d'irregola-

[1] Questi dati son desunti da una nota dell'ex archivista comunale Scarabelli-Zunti nell'Archivio di Stato a Parma. Nello stesso archivio è una lettera di G. B. Fornovo al Cardinal Farnese (aprile 1558), e un'altra a Gian Battista Pico, segretario del Duca, in Piacenza, firmata «Giavambattista Fornovo - Arciteto», da Parma, il 3 gennaio 1565. Entrambe le lettere si riferiscono a fortificazioni militari.

Fig. 904 — Parma, SS. Annunziata. Giambattista Fornovo: Ingresso.
(Fot. Ceccato).

Fig. 905 — Parma, SS. Annunziata. Giambattista Fornovo: Interno.
(Fot. Ceccato).

rità, di agglomeramento. Quelle gallerie son distinte l'una dall'altra per un alto pilastro che arriva al basamento, mentre ogni galleria, o meglio ogni teoria di nicchie scavate in giro entro specchi rettangolari, a compor quasi una falsa galleria, è retta da una corona di mensole scanalate, e questa da paraste, piantate sul basamento,

non tra loro equidistanti. Fra due di esse s'annicchiano finestre con frontispizio triangolare, e queste contrastano con la illusoria galleria. Ovunque, nella chiesa, è il contrasto tra le forme misurate, ordinate, e l'invadente decorazione barocca; così nella porta (fig. 904), così nell'interno (figg. 905-906), ove veiso l'alto formicolano gli ornamenti a stucco.

Fig. 906 — Parma, SS. Annunziata. Giambattista Fornovo: Interno. (Fot. Ceccato).

Di Giambattista Magnani[1] ricordiamo la chiesa di Santa Maria del Quartiere, eretta su suo disegno e su quello di Giambattista

[1] Anche per quest'architetto, si legge, nell'Archivio di Stato di Parma, una nota dell'ex archivista del Comune Scarabelli-Zunti: « Magnani Giambattista parmigiano, nato 21 settembre 1571, morto 16... Figlio di Nicostrato, scarpellino, e della Barbara Baiardi, entrambi cittadini di Parma. Fu studioso delle Matematiche in modo asiduo per cui riuscì valente. Idraulico, Ingegnere ed Architetto assai prestante. Disegnò e diresse l'interno della chiesa di S. Alessandro e dell'annesso campanile; è pur sua fattura l'arco detto di S. Lazzaro fuori Porta S. Michele eretto dal Comune nel 1628 per onorare le nozze del Duca Odoardo Farnese colla Margherita de' Medici, ed è per sua fattura quanto vediamo di que' grandiosi archi costituenti una parte del non terminato Palazzo del Comune sulla piazza maggiore della città nostra ». Nell'Archivio di Stato a Parma sono altre carte relative a Giambattista Magnani, ma tutte datate oltre il limitare del Seicento.

Fig. 907 — Parma, Santa Maria del Quartiere. G. B. Aleotti e G. B. Magnani: Esterno. (Fot. Ceccato).

Aleotti, su pianta esagonale (fig. 907), oggi alterata da tarde sovrapposizioni d'avancorpi e di cappelle, ad ogni modo, nell'interno, non conforme al grandioso aspetto della SS. Annunziata, nè a quello della stessa chiesa (figg. 908-909), quale ci appare all'esterno. Giovanni Boscoli di Montepulciano per più di trent'anni fu al servizio di Casa Farnese, come architetto e ingegnere, e per lui fece « la Fontana e tutte

Fig. 908 — Parma, Santa Maria del Quartiere. G. B. Aleotti e G. B. Magnani: Interno. (Fot. Ceccato).

le fabbriche che la felice memoria del Serenissimo Duca Ottavio ha fatto in Parma ».[1] Sappiamo che nel 1564 eresse, per Ottavio Farnese, il palazzo del Giardino, e nel 1583 iniziò la Pilotta (fig. 910). Ancora esiste quel palazzo, con la sua linda facciata (fig. 911), restaurata nel Settecento dal francese Petitot, che lasciò tante tracce della sua forza decorativa in Colorno. Nella Pilotta, iniziata da Gio. Boscoli, molti furono i continuatori: il Campanini nel 1602; Pier Francesco

[1] Lettera di Giovanni Boscoli al Ser.mo Alessandro Duca di Parma e Piacenza, 20 sett. 1586, in Arch. di Stato a Parma.

Fig. 909 — Parma, Santa Maria del Quartiere. G. B. Aleotti e G. B. Magnani: Altare a destra. (Fot. Ceccato.)

Battistelli e Gian Battista Magnani, che nel 1618 iniziarono il rifinimento della facciata a Piazza della Ghiaia e compirono l'atrio e lo scalone. S'apre, nei vasti cortili della Pilotta, al piano inferiore,

un portico a grandi arcate sul lato d'ingresso, inquadrate da aste piatte, le quali s'abbinano sui piloni di esse. Nell'ordine superiore, s'allinea una teoria di archi ciechi pur incorniciati da aste, e racchiudenti una finestra lunga e una corta, e tra l'una e l'altra, uno specchio incassato. Sopra la trabeazione dell'ordine superiore, entro riquadri a gradi, son altri minori riquadri con finestrelle; ma

Fig. 910 — Parma, La Pilotta.
Pier Francesco Battistelli e G. B. Magnani: Facciata incompiuta.
(Fot. Ceccato).

tutto è monotono, quasi arido, in quella enormità di spazi (fig. 912). Non mancano tuttavia di qualche effetto monumentale la fuga di arcate e di vôlte lungo un androne (fig. 913) e la vastità degli archi abbassati di un altro (fig. 914), in questo palazzo che doveva fraternizzare con l'altro, enorme, farnesiano, di Piacenza, studiato da Francesco Paciotto urbinate e dai Vignola, quantunque il richiamo si avverta solo per la grandiosità che par non abbia limitazione.

Infine, tra gli architetti di Parma, ricordiamo Simone Moschino orvietano, nato circa il 1570, morto il 20 giugno 1610. Statuario e

Fig. 911 — Parma, Palazzo del Giardino. Gio. Boscoli: Facciata
(Fot. Ceccato).

Fig. 912 — Parma, La Pilotta. Gio. Boscoli: Cortile.
(Fot. Ceccato).

Fig. 913 — Parma, La Pilotta. Gio. Boscoli: Androne.
(Fot. Ceccato).

architetto, figlio di Francesco che lavorò in Parma per il principe Alberico Cibo, egli entrò ancor giovane ai servizi del duca Ranuccio Farnese, e lavorò anche per privati e per i monaci benedettini, ai

quali dette il disegno della facciata della chiesa di San Giovanni Evangelista, eretta fra il 1604 e il 1607 (fig. 915).[1]

* * *

Nei pressi di Cesena è la chiesa monumentale della Madonna del Monte, restaurata nel '900, ridotta al suo aspetto odierno e co-

Fig. 914 — Parma, La Pilotta. Gio. Boscoli: Altro androne.
(Fot. Ceccato).

perta, per Francesco Terribilia, da cupola, che più tardi, due secoli dopo, fu rifatta e abbassata.[2]

A Rimini, Ludovico Carducci urbinate eresse nel 1562, su di-

[1] Notizie tratte dagli appunti dell'ex archivista del Comune di Parma, Scarabelli-Zunti, in Arch. di Stato in Parma. Nello stesso archivio è l'ordine di pagamento a Simone Moschino di venti ducatoni: l'ordine è firmato « Ranuccio Farnese », 11 di agosto 1604.

[2] Cfr. Gravina Domenico Benedetto, *Su l'origine e i restauri della chiesa di Santa Maria del Monte presso Cesena*, 1847; Bechini Giuseppe, *La chiesa del Monte dal secolo XVI ai nostri tempi*, Cesena, 1913; Grigioni Carlo, *Un secolo di operosità artistica nella chiesa di Santa Maria del Monte presso Cesena*, in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, XIV, 5-8, Ascoli, 1911.

Fig. 915 — Parma, San Giovanni Evangelista.
Simone Moschino: Facciata - G. B. Magnani: Campanile.
(Fot. Ceccato).

segno del Serlio, il palazzo comunale, che guasto da terremoto, fu ricostruito verso la fine del Seicento.

A Ravenna, l'architettura di Santa Maria in Porto (fig. 916) appartiene alla seconda metà del secolo XVI. Il Pasolini parla (1676 e 1680) di un disegno di Bernardino Tavella, [1] ma il Fabri, scrivendo di lui (1664), non fa menzione nè del disegno, nè del Tavella. [2] Santa

Fig. 916 — Ravenna, Santa Maria in Porto. Bernardino Tavella (?): Interno. (Fot. Alinari).

Maria in Porto ha avuto un lungo periodo costruttivo. La prima pietra fu posta il 13 settembre 1553, e la chiesa fu consacrata dall'arcivescovo Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII, benchè sia stata compiuta l'otto ottobre 1606. Più tardi si eresse l'altare della Madonna Greca; più tardi ancora, quello di San Lorenzo; e la facciata rimase in sospeso, mancante, per tutto il Seicento, sino a che nel 1775

---

[1] Pasolini Serafino, nella *Relatione breve e divota della Madonna Greca, ecc.*, Ravenna, 1676, p. 129, e quindi nei *Lustri ravennati*, libro XI, Bologna, 1680, p. 159.
[2] Fabri, *Sagre memorie di Ravenna antica*, Venezia, 1664.

Camillo Morigia si assunse di completarla. In conchiusione pare che sia esistito un primitivo disegno per la chiesa di Porto, visto e collaudato da Giulio II, quando nel 1511 fu ospite del monastero portuense; del progetto si è creduto autore, per affermazione di Serafino Pasolini († 1715), un Bernardino Tavella[1], non altrimenti ricordato nelle carte dell'Archivio portuense e nei registri del Battistero: ciò che non toglie che egli sia realmente vissuto, trovandosi nella famiglia Tavella un Bernardino decoratore, nato nel 1557.

Nelle altre città romagnole, come nelle marchigiane, l'architettura ebbe scarso sviluppo sulla fine del Cinquecento. L'arte che, nella prima metà del secolo, si svolse qua e là superba, par s'arresti verso il limitare del Seicento e si concentri in Roma, da cui il barocco prenderà imperio sulla nazione e sul mondo. Nei libri precedenti sull'architettura, abbiamo veduto il suo fiorire nella prima metà del Cinquecento a Roma e a Firenze, dalle quali città si dipartono maestri verso il resto d'Italia; poi, quando le virtù costruttive si tacquero nell'Urbe, sopraggiunsero il Vignola e i Comacini con altri del settentrione a dar nuova vita all'architettura. Intanto però, da Venezia a Genova, lungo l'arco superiore della penisola, la romanità si impostava solenne, fondamentale, con il Sansovino, il Palladio, il Sanmicheli, l'Alessi, Pellegrino Tibaldi. A congiungere l'arco del settentrione con la media Italia, Emiliani, Romagnoli, Marchigiani s'adoprarono, creando con quelli e coi maestri di Toscana e di Roma un'unità di forme italiane, orgogliose, possenti. Da Bologna, nodo stradale dell'architettura, alla ferrea Ferrara, a Parma, a Reggio d'Emilia, a Modena, ad Ancona, a Macerata, è tutto un converger di forme ora verso la purificazione architettonica voluta dalla Controriforma, ora verso il rigoglio, la pompa, la sonorità del Barocco. Fra i maestri, che si congiungono ai grandi dell'alta Italia, e a quelli di Firenze e di Roma, ve ne sono alcuni, come abbiamo veduto, naufraghi nel mare della storia, eppur degni di tornare alla luce e alla fama.

---

[1] Il Dott. Santi Muratori, a questo proposito gentilmente mi scrive: « è vero che il Pasolini fu monaco di Porto, e compulsò l'archivio, ma è anche vero che nelle carte portuensi quel Bernardino Tavella non figura nè punto nè poco, e neppure è da identificare con l'omonimo di cui ricorre il nome nei libri di Contabilità dell'Archivio comunale antico per pitture di stemmi, fregi, mascheroni, ecc., in occasione di feste e cerimonie (BERNICOLI SILVIO, *Arte e artisti in Ravenna*, in *Felix Ravenna*, fasc. 8 [ottobre 1912], pp. 308-309).